Biblioteca de artă

305

Artă și gîndire

artele și relațiile dintre ele

Estetica lui Thomas **Munro își propune o metodă strict clasi**ficatoare și inductivă; ea trimite la rezultate științifice avînd un sens practic: instrumente de previziune, utilizabile pe plan tehnic și social. Pe de altă parte, ea nu pretinde să fie o științ experimentală decît într-un sens foarte larg; ea nu este legată de experiment, ci de experiență.

Partea cea mai remarcabilă a activității lui Th. Munro se află în trei lucrări: **Towards Science in Aesthetics** (1956), o culegere foarte metodică de eseuri publicate între 1928 și 1954 **Art Education** (1956), studii de psihologie și pedagogie estetică, scrise între anii 1926 și 1956; **Artele și relațiile dintre ele** (1949) care este o analiză sistematică a problemelor artelor Liniile directoare ale programului și metodei de gîndire ale lu Munro sînt expuse toate într-un prim eseu din 1928, **Scientific Method in Aesthetics,** cu care începe prima culegere citată Gîndirea sa se formulează în dispută cu estetica speculativă sau deductivă pe care o identifică cu estetica idealistă romantică. Singura estetică conformă cu situația culturii contemporane poate fi dimpotrivă o estetică științifică.

GUIDO MORPURGO-TAGLIABU

Vol. I și II lei 18,50

Thomas Munro

artele și relațiile dintre ele

VOL 2



Editura Meridiane

THOMAS MUNRO
THE ARTS AND THEIR INTERRELATIONS

Thomas Munro

artele şi relaţiile dintre ele

Volumul II

Traducere de
CONSTANTIN VONGHIZAS

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1981

Pe copertă:
FERNAND LÉGER
Puntea vaporului

VIII
COMPARAREA ARTELOR ÎN FUNCŢIE DE PROCES SAU TEHNICĂ

1. Atitudini şi interese exprimate prin această bază de comparaţie

Ideea de îndemînare într-un anumit proces sau tehnică este fundamentală în noţiunea de artă, şi în aceea a fiecărei arte în parte. După cum am văzut, cuvîntul „artă“ este uneori aplicat mai curînd produsului decît meşteşugului sau procesului de elaborare, dar sensul vechi nu se pierde niciodată. Este o mare diferenţă în compararea şi clasificarea artelor în cazul cînd ne gîndim la ele fie ca grupe de produse statice — tablouri agăţate în muzee, cărţi sau note muzicale în biblioteci — fie ca activităţi omeneşti. În primul caz vom înclina să subliniem caracteristicile formelor finite ca baze de comparaţie, pe cînd în cel de-al doilea vom căuta diferenţe între modalităţile artiştilor de a face lucrurile.

Accentul pus pe proces sau tehnică, ca şi accentul pus pe mijlocul de expresie, are tendinţa să exprime mai curînd punctul de vedere al artistului decît pe acela al consumatorului şi al criticului de artă. Aceştia din urmă pot fi uneori curioşi să afle cum sînt produse operele de artă, dar adesea ei sînt cu totul indiferenţi, la fel cum sînt în privinţa multora din lucrurile pe care le poartă, le utilizează, le mănîncă, sau la care se uită în lumea industrială modernă. Pe măsură ce

producţia devine mai complexă şi mai specializată, ea tinde să fie mai îndepărtată şi mai impersonală din punctul de vedere al consumatorului final. Adesea el nu are nici o posibilitate de a şti cine a făcut un lucru sau cum l-a făcut, singurul lucru care îl interesează fiind natura prezentă a acelui lucru. Uneori el reacţionează faţă de această totală impersonalitate, citind cu interes despre viaţa vreunui artist; dar aceasta este o excepţie de la regula generală. Cumpărătorul unei opere de artă, pentru propria sa colecţie sau pentru un muzeu, are un motiv special ca să dorească să ştie dacă ea a fost făcută de un artist celebru sau de un imitator; dacă a fost făcută individual de mînă, fiind astfel relativ unică, sau a fost produsă de o maşină, ca unul dintre numeroasele produse de masă standardizate, identice. Dar, de obicei, noi luăm tabloul, poemul sau simfonia aşa cum sînt, fie că ne place fie că nu, fără să ne dăm osteneala să aflăm prea multe despre procedeele tehnice treptate, adesea complicate, prin care au fost realizate.

Cît despre procesul *interpretării*, în special în muzică şi teatru, consumatorul este preocupat mai direct. Acest proces nu este îndepărtat, ci direct în faţa atenţiei sale, aproape inseparabil de opera de artă însăşi. El manifestă adesea un interes mai viu faţă de interpretare şi de interpreţi decît faţă de piesă sau simfonie. Apariţia lor concretă, în persoană sau pe ecran, ajută să compenseze acea impersonalitate care îl ascunde vederii sale pe autorul sau compozitorul creator. Dar, şi în acest caz, rezultatul îl interesează în mod deosebit — calitatea interpretării şi nu mijloacele tehnice prin care un interpret talentat îşi realizează efectele.

Deoarece există multe feluri de oameni în cadrul publicului auditor sau cititor, nu se poate face o generalizare netă; mulţi dintre ei pot împărtăşi interesul artistului pentru procedeele tehnice. Interesul faţă de activităţile artistice, uneori mai mult decît faţă de produsul finit, este împărtăşit de mulţi care nu sînt artişti. El este resimţit de psihologi, care doresc să ştie cum funcţionează mecanismul interior al unui artist. Este resimţit de sociologi şi de etnologi, care vor să vadă arta ca pe o fază dinamică a tiparelor culturale. Este împărtăşit de mulţi profesori şi studenţi în artă, care se preocupă de tehnici în primul rînd dintr-un punct de vedere profesional. Este împărtăşit de economişti, care văd în artist un producător de bunuri şi servicii cu efecte economice.

Fazele psihice, lăuntrice, ale producţiei artistice sînt încă relativ neexplorate de ştiinţă. Teoriile speculative, filozofice şi fanteziste abundă în ceea ce priveşte rolul inspiraţiei sau nebuniei divine, al intuiţiei, al expresiei spiritului cosmic şi aşa mai departe. Psihologia naturalistă, inclusiv psihoanaliza, a început acum să descrie procesele producerii artei, conştiente sau inconştiente, inclusiv rolurile complexe al percepţiei, imaginaţiei, voinţei, sentimentului, raţiunii şi ale altor funcţii care iau parte. Prezentul capitol nu va întreprinde o relatare amănunţită a acestor procese. El va evidenţia cîteva asemănări şi deosebiri dintre arte, în ceea ce priveşte modurile de producere şi de interpretare pe care le folosesc.

2. Meşteşuguri, procese şi ocupaţii

Noţiunea de „meşteşug", care este înţelesul fundamental şi originar al „artei", e definită în mare de Webster ca „puterea sau obişnuinţa de a face un anumit lucru cu competenţă; o aptitudine sau îndemînare dezvoltată sau dobîndită". Semnificaţiile psihologice sînt date acolo într-o formă mai restrînsă: „a. Uniformitate şi bună coordonare în îndeplinirea unei execuţii motorii învăţate. b. O execuţie motorie care a devenit facilă şi bine integrată ca rezultat al practicii".

Meşteşugul, deci, este capacitatea de a face ceva bine, competent, uşor, uniform, ca rezultat al învăţăturii şi practicii. El este o capacitate dobîndită, spre deosebire de alte capacităţi care se pot datora unor reflexe sau instincte înnăscute; de exemplu, reflexul noului născut de a suge nu este un meşte-

şug. Capacităţile unui adult se bazează pe aptitudini, posibilităţi, dispoziţii sau talente înnăscute; ele cuprind, de asemenea, şi meşteşuguri dobîndite, prin care aceste aptitudini înnăscute sînt aduse la realizare. Cuvîntul „tehnică" implică un grad relativ mare de metodă organizată, spre deosebire de îndemînările minore cum ar fi cele din jocul unui copil. Webster îl defineşte ca „metodă expertă în executarea detaliilor tehnice de realizare a unui lucru, în special în artele creatoare; ca tehnica unui maestru violonist; elementele formale ale unei arte, luate în colectiv; ca tehnica versificaţiei; maniera de execuţie în ceea ce priveşte aspectele mecanice sau cerinţele formale; ca o proastă tehnică". Cuvîntul „tehnică" sugerează că un meşteşug este matur, transmis prin educaţie formală şi bazat în oarecare măsură pe principii ştiinţifice sau pe alte principii teoretice.

Definiţiile psihologice citate mai sus, care restrîng „meşteşugul" la execuţia motorie, sînt prea înguste pentru scopurile noastre prezente. Vom include şi capacităţile sau tehnicile mintale dobîndite, cum ar fi versificaţia. Mai către sfîrşitul acestui capitol, vom face deosebirea dintre meşteşug făţiş sau motoriu şi meşteşugul psihic, mintal sau lăuntric, care amîndouă sînt cuprinse în procesul artei. Aceasta este în conformitate cu înţelesul mai larg, mai vechi, al „meşteşugului".

Un meşteşug sau o tehnică nu se poate manifesta decît printr-o activitate de vreun fel; prin efectuarea unui gen specific de lucru. De aceea ideea unui anumit meşteşug este întotdeauna legată de ideea unei activităţi de vreun fel, în care se poate manifesta mai mult sau mai puţin meşteşug. Meşteşugul este capacitatea învăţată de a executa un anumit gen de muncă sau proces, sau un grup din acestea. Desigur, individul cunoaşte meşteşugul chiar şi atunci cînd nu-l practică; meşteşugul este întipărit într-o configuraţie structurală a creierului său, a sistemului său nervos şi muscular, care persistă şi cînd nu este în funcţiune. Dar el diferă de o aptitudine nedezvoltată prin

faptul că este gata de a fi activat imediat cînd se ivesc condiţiile potrivite.

O „aptitudine" este capacitatea sau posibilitatea potenţială de a învăţa un anumit gen de muncă sau meşteşug, de exemplu, aptitudinea pentru muzică sau limbi străine. Ea este dedusă la copil sau student din meşteşugurile rudimentare deja învăţate, sau din capacitatea sa de a învăţa un meşteşug simplu, tipic în domeniul respectiv, cu relativă uşurinţă şi iuţeală în condiţii standardizate.

Deşi „meşteşug" este definit în termeni apreciativi, cum ar fi competenţă, bună coordonare etc., el poate fi apreciat adesea şi obiectiv. De exemplu numărul de cuvinte dactilografiate pe minut fără greşeală, pe o maşină standard, poate fi măsurat obiectiv. Aici este un criteriu precis, acceptat pentru măsurarea gradului de succes în unităţi standard. În alte tipuri de meşteşug, cum ar fi cîntatul la vioară şi versificaţia, criteriile sînt mai vagi, discutabile şi greu de măsurat; de aceea, aprecierea este în parte o problemă de gust şi judecată personală.

Meşteşugul fiind legat intim de un anumit proces, există tot atîtea genuri de meşteşug artistic cîte procese sînt în artă. Fiecare proces poate fi executat cu mai mult sau mai puţin meşteşug. Pentru a analiza meşteşugurile şi alte capacităţi cerute în artă, trebuie să analizăm procesele cuprinse. Acestea variază de la cele extrem de simple la cele extrem de complexe; de la cele extrem de regulate şi mecanice la cele extrem de variabile, subtile şi intelectuale.

O „ocupaţie", slujbă, meserie sau profesie, cum ar fi aceea de pictor sau romancier, cuprinde multe activităţi diferite, fiecare cu propriul ei meşteşug. Persoana care o îndeplineşte se presupune că este mai îndemînatică în unele dintre ele decît în altele; meşteşugul sau capacitatea totală în acea ocupaţie va fi rezultanta lor. Ocupaţia şi meşteşugul general al picturii pot fi analizate în faze constitutive, etape sau operaţii. Vorbim despre meşteşugul pictorului sau lipsa lui de meşteşug în folosirea unui mijloc de expresie —

de exemplu, în amestecarea culorilor, realizarea fondului etc., sau în producerea unui anumit gen de formă picturală, ca în desen, perspectivă, compoziția figurii etc. Chiar și cei mai mari artiști sînt analizați și apreciați în acest fel — de exemplu, unul anume este bun în compunerea unei melodii sau în desenul liniar; slab în armonie sau culoare.

Fiecare proces sau meșteșug constitutiv poate la rîndul său să fie analizat în faze sau etape mai amănunțite, mai elementare. De exemplu, armonia muzicală cuprinde controlul structurii acordurilor, al progresiei acordurilor, al modulației de la o gamă la alta, al relațiilor cu melodia și contrapunctul etc. Fiecare din acestea este complex și legat cu celelalte. În unele meșteșuguri motorii complexe, fazele constitutive sînt mai ușor de disociat — de exemplu, în acoperirea unei plăci de cupru, în desenarea unui tablou cu acul, în spălarea plăcii într-o baie de acid etc.

Unele ocupații ale artei sînt relativ uniforme și specializate, rezumîndu-se la executarea cîtorva procese precise, ca supravegherea unei mașini. Altele sînt extrem de diversificate și variabile, ca dirijarea unei companii de operă. Aceasta din urmă este greu de clasificat sub un titlu anume. Asemenea ocupații diversificate se suprapun în mare măsură. Anumite meșteșuguri de bază, cum ar fi desenul, se găsesc în multe dintre ele. Pe de altă parte, etapele și meșteșugurile elementare sînt extrem de numeroase și de variate. Vom examina îndeosebi procesele de complexitate intermediară, care revin în diferite ocupații artistice.

3. Tehnicile în diferite arte

Fiecare fază din producerea artei își dezvoltă meșteșugurile sau tehnicile ei specifice. Cu cît fiecare fază devine mai specializată ca ocupație distinctă, îndeplinită de un om sau un grup separat, cu atît ajungem să recunoaștem un gen distinct de „artă“ sau meșteșug care o îndeplinește cu succes. Astfel sute de „arte“ sau meșteșuguri se

dezvoltă în locul uneia: de exemplu, aceea a unui om care se specializează într-o mare editură muzicală la orchestrație, adaptînd piese vocale și pentru pian la un grup de diferite instrumente. O asemenea specializare se produce în faza de proiectare, ca și în altele. Într-o fabrică de mobilă, vechiul ebenist multilateral este înlocuit printr-o varietate de proiectanți, tapițeri și lustruitori de mobilă calificați. Arhitectul individual este înlocuit de o echipă de specialiști, capabili de a proiecta o clădire de birouri sau o fabrică chimică.

Alături de aceștia continuă să existe încă mulți meseriași multilaterali, de tip vechi, la fel cum persistă tipuri relativ nediferențiate în lumea vegetală și animală[1]. Unele arte, după cum am văzut, rezistă tendinței de specializare și colectivizare cu mult mai multă îndîrjire decît altele. Nu prea a existat tendința de industrializare a scrierii poeziei lirice. Totuși, nici o artă nu este neapărat scutită: unele mari edituri muzicale scot „texte“ pentru cîntece de mare popularitate, aproape prin metode de producție în masă. Acolo unde nu s-a produs aproape nici o industrializare, ca în scrierea de sonete serioase, avem în general un semn de cerere relativ scăzută a publicului pentru acest produs. Acolo unde producția rămîne nediferențiată, avem tendința să recunoaștem numai o sin-

[1] Herbert Spencer a arătat cum artele ca profesii se conformează tendinței evoluționiste generale de diferențiere crescîndă (separare una de alta și subdivizare în cadrul fiecărei arte) și integrare (de exemplu, constituind organizații profesionale). Toate se dezvoltă, susține el, din „acțiunea politico-eleziastică“ primitivă. Disertația lui Spencer asupra acestui subiect în *Principles of Sociology* (Vol. II, Partea a VII-a, „Professional Institutions“; New York, 1897) este plină de sugestii prețioase, deși necesitînd astăzi unele corectări. El observă că diferențierea picturii s-a făcut relativ lent. Totuși, Spencer nu reușește să observe aici, ca în evoluția biologică, cît de multe tipuri chiar regresează spre forme mai puțin complexe. Comentariul disprețuitor al lui Croce asupra concepției evoluționiste despre artă a lui Spencer (în *Aesthetic*, p. 473) este nejustificat și constituie doar un exemplu al ostilității sale față de filozofia naturalistă, pozitivistă, în general. Se pare că el nu citise întreaga disertație a lui Spencer, ci doar o broșură apărută în 1860.

gură „artă“ sau un singur „produs de creaţie". Adesea ea combină un mare număr de faze diferite într-un mod rudimentar, nedesluşit; majoritatea lor procese mintale, lăuntrice, care sînt greu de observat şi de descris. În asemenea cazuri, înclinăm mai mult să socotim procesul de creaţie ca pe ceva misterios şi inefabil; un eveniment de inspiraţie misterioasă, cu totul diferit de producţia obişnuită. O descriere a meşteşugurilor manifestate vădit — de exemplu, caligrafia şi versificaţia în scrierea sonetelor — apare foarte superficială şi exterioară pentru factorii esenţiali ai creaţiei.

În arte sînt folosite nenumărate tehnici specifice; e lungă lista de metode complexe, legate între ele, a căror descriere ar necesita numeroase volume. Citind o carte despre tehnicile olăritului ajungi să cobori la o puzderie de detalii mărunte despre prepararea argilei, modelarea unui vas pe roata olarului, amestecarea coloranţilor chimici, aplicarea smalţului, încrustarea modelelor, arderile succesive la diferite temperaturi, răcirea treptată şi aşa mai departe. Pentru un observator ocazional, tehnicile diferitelor arte apar atît de diferite, încît sfidează orice comparaţie; fiecare are propriul său domeniu şi vorbeşte propria sa limbă, pe care nespecialistul nu o poate învăţa fără un lung curs de instruire. Pentru scopurile clasificării, avem nevoie să găsim nişte caracteristici destul de generale, fundamentale, care să distingă între ele tehnicile diferitelor arte.

Să începem prin a trece în revistă acele arte ale căror nume implică un gen de tehnică: de exemplu, desenul, gravura, scrisul, dansul, cîntatul, ţesăturile (din latinescul *texere*, a ţese) şi sculptura (din latinescul *sculpere*, a sculpta). Acestea sînt toate nume de activităţi. Dacă toate artele ar fi denumite astfel, fiecare în funcţie de tehnica sa cea mai esenţială, distinctivă, am avea un mijloc de clasificare la îndemînă. Dar multe arte nu sînt numite astfel: nu prea putem descifra procesul din cuvintele „poezie“ (dintr-un cuvînt grecesc însemnînd „a face“), „muzică“ (din

„arta muzelor“) şi „arhitectură“ (din greceşte, „meseriaş şef“).

Chiar dacă o tehnică este indicată de denumire, ea nu este întotdeauna prea specifică sau distinctivă. Există multe feluri de cioplire şi tăiere, şi unele dintre ele se găsesc şi în alte arte în afară de sculptură; de exemplu, în construcţia caselor, a mobilierului şi a ustensilelor. Sînt multe feluri de împletit; ele sînt folosite pentru a face coşuri şi garduri de sîrmă, precum şi pînză. Cînd vorbim despre „arta“ sculpturii sau ţesătoriei, ne gîndim de obicei la un anumit fel de produs: de exemplu, arta de a sculpta statui sau de a ţese pînză. Pe de altă parte, arta sculpturii cuprinde multe tehnici pe lîngă aceea de a sculpta: piatra este găurită şi lustruită; argila modelată cu mîinile; bronzul topit şi turnat. Astfel numele comune ale artelor nu constituie o indicaţie clară a tehnicilor distinctive folosite în cadrul lor.

Unele arte, după cum am văzut, sînt numite în funcţie de un gen de material, cum ar fi arta metalelor; a picturii; a sticlei sau fabricării sticlei; a argintăriei sau prelucrării argintului. Acestea dau prea puţine indicaţii despre felul cum materialul este prelucrat, fabricat sau format. Altele sînt numite în funcţie de genul de produs: de exmplu, arta grădinilor, horticultura; teatrul; filmul; arta romanului. În acest caz, procesul de făurire nu este specificat clar. Este greu de descris un proces în mod specific fără să se menţioneze materialele folosite şi genul de produs format. Altminteri noţiunea de proces este foarte abstractă, ca „sculptarea“, „polizarea“ sau „găurirea“, şi se aplică la multe arte diferite. Doar contextul poate arăta dacă „zugrăvire“ înseamnă zugrăvirea caselor sau descrierea literară.

S-au produs schimbări mari şi tot mai rapide în tehnicile multor arte, în special ale celor care se mecanizează. Tehnicile arhitecturii sînt foarte diferite în epoca oţelului şi a betonului de cele care au existat în epocile anterioare. În toate artele, ele se schimbă într-o oarecare măsură odată cu dezvoltarea ştiinţei şi cu modificarea stilurilor

produsului, necesitînd tehnici noi care să i se adapteze. A defini sau a clasifica artele în funcţie de o tehnică specifică sau de o serie de tehnici ar fi cu siguranţă ceva efemer. Noţiunile de arhitectură şi olărit au dăinuit le-a lungul multor schimbări în tehnica lor.

Din punctul de vedere al genezei lor, dezvoltarea tehnicilor din artă şi industrie poate fi descrisă în mare în cîteva secvenţe. În general a existat o dezvoltare de la simplu la complex, ca de la cioplirea şi zgîrierea primitivă la producţia mecanizată modernă. Aceasta a implicat o specializare crescîndă şi o diviziune a muncii, împreună cu coordonarea unor grupuri mari de muncitori specializaţi în procese colective: tendinţă cunoscută sub numele de industrializare. Mulţi muncitori din aceste procese de muncă execută fiecare în parte lucrări simple, stereotipe. Această dezvoltare este combinată de obicei, deşi nu întotdeauna, cu mecanizarea şi ştiinţa aplicată: folosirea crescîndă a maşinilor complexe, care economisesc munca fizică, şi procesele tehnice bazate pe cunoştinţe fizice, chimice, biologice şi chiar psihologice. Aceasta implică o schimbare a tipurilor de forţă utilizate, de la forţa şi îndemînarea directă a oamenilor la folosirea focului, a animalelor domestice, a vîntului, apei, aburului, electricităţii, energiei moleculare şi energiei atomice.

Artele frumoase sau estetica au rămas, în mare măsură, în urma altor activităţi omeneşti în adoptarea acestor tehnici mai dezvoltate. După cum am văzut, asemenea tehnici pătrund treptat în anumite faze ale fiecărei arte, în special ale celor legate de reproducere; de producerea multor exemplare identice ale aceleiaşi căni, cărţi sau picturi; de asemenea, cele legate de comunicaţii, ca radioul şi televiziunea. În proiectarea originală persistă mai multe tehnici primitive. Mai desenăm şi scriem încă cu un instrument ascuţit — creion automat sau stilou, poate, dar mînuit aproape în acelaşi fel ca şi instrumentele de desenat şi scris din Egiptul antic. Pictorii folosesc pensule şi sculptorii folosesc cuţite şi dălţi, a căror tehnică nu

este mult diferită de acelea ale artiştilor din antichitate. Multe din tipurile primitive, elementare, de mişcare persistă: veşnica tăiere, perforare, şlefuire, tencuire, ciocănire, frămîntare şi răsucire care au caracterizat întotdeauna munca meşteşugarului din punctul de vedere al mişcărilor corporale. Acestea persistă adesea alături de mecanismele ştiinţifice, maşina extinzînd doar întinderea efectelor lor. Aceleaşi tipuri sînt folosite în diferite arte, aplicate la diferite materiale, astfel încît nu pot fi folosite prea bine pentru a le deosebi între ele. Procesele mai ştiinţifice sînt în general adaptate la tipuri specializate de produs; drept urmare, tehnicile de a le acţiona în domeniul artei sînt mai strîns corelate cu genurile specifice de artă. De exemplu, este puţin probabil ca realizarea de reproduceri în culori prin autotipie să aibă nevoie de utilizarea unui cuptor electric. Dar chiar şi aici, nu există o corelare precisă între diferitele tehnici şi diferitele „arte". Un mare număr de tehnici ştiinţifice, cum ar fi sudura, galvanizarea şi vopsirea cu pistolul de aer, sînt folosite în multe arte.

Tehnicile artistice pot fi clasificate şi descrise în diferite feluri. Unul este în funcţie de *mijlocul de expresie, materialele şi instrumentele* fizice cuprinse. În sculptură, de exemplu, putem distinge folosirea argilei, marmurii, bronzului; folosirea de cuţite, dălţi şi burghie făcute din piatră, aramă, bronz şi fier; actul de sculptare, găurire, şlefuire etc. Multe tehnici sînt descrise în funcţie de anumite unelte sau instrumente, cum ar fi ciocănirea, dăltuirea, ferăstruirea, bătutul tobei, cîntatul la trompetă, la vioară. Am văzut deja dificultăţile legate de compararea artelor pe această bază: asemenea distincţii între tehnici corespund doar într-o măsură limitată cu împărţirile tradiţionale dintre arte. Totuşi, o astfel de listă cu clasificarea materialelor, uneltelor şi tehnicilor legate de ele merită să fie făcută. Este extrem de importantă pentru arheologie şi antropologie, în descrierea diferitelor culturi. În acest caz, este recomandabil

 să uităm denumirile şi definiţiile noastre tradiţio-

nale ale „artelor", majore și minore, căci ele au fost formulate în mare parte pe baza culturii europene moderne. Întreaga problemă a „clasificării artelor" apare deci ca fiind oarecum artificială și inutilă. Este nevoie în primul rînd să se descrie uneltele, tehnicile și materialele specifice folosite, precum și felul cum s-au legat între ele în strucutra unei culturi. Se poate, desigur, aborda în același mod civilizația modernă; dar aici numărul și varietatea de materiale, unelte și meșteșuguri înrudite devin copleșitoare. Ne găsim din nou în situația de a avea nevoie de un sistem de clasificare a artelor ca mijloc de organizare a datelor.

Tehnicile mai pot fi descrise și clasificate în funcție de scopul sau rezultatul lor în vreo *caracteristică a produsului*, adică în trăsăturile tehnologice sau estetice ale operei de artă produse. Se poate vorbi despre arta de a face ceramică smălțuită, sau de a scrie sonete, sau de a compune fugi. Aceasta ne spune foarte puțin despre procedeul în sine. El poate fi analizat în continuare din același punct de vedere, în funcție de producerea factorilor specifici ai trăsăturilor operei de artă. Vorbim, de exemplu, despre arta de a scrie melodii, sau despre contrapunct; despre construirea intrigii; despre armonia culorilor. Pentru a descrie tehnica picturii în amănunțime, trebuie să ne referim la anumiți factori ai formei picturale sau moduri de a organiza detaliile dintr-un tablou. Tehnica picturii occidentale moderne cuprinde „perspectiva", reprezentarea modului cum apar lucrurile în raport cu distanța și pozițiile lor relative. Ea cuprinde știința modului de a reprezenta diferite lucruri și de a aranja figurile într-un peisaj. Cînd se urmăresc diferite stiluri de produs, tehnicile sau mijloacele de a le produce variază în mod corespunzător. Astfel că tehnicile artei nu pot fi descrise pe deplin fără să se țină seama de produse sau de formele produse, care constituie subiectul capitolului următor.

Tehnicile mai pot fi descrise, în oarecare măsură, și în funcție de *procesele* pe care le cuprind. Pentru aceasta, avem un sprijin binevenit din partea specialiștilor din afara domeniului esteticii.

4. Clasificările profesionale ale artelor

Mai multe din problemele pe care le-am trecut în revistă, în special din punctul de vedere al teoriei estetice generale, sînt acum abordate într-o manieră mai științifică și mai practică, ca probleme de „cercetări în domeniul profesiilor" și „analiză a ocupațiilor". Cel mai temeinic studiu de pînă acum în acest domeniu a fost publicat de guvernul Statelor Unite, într-o serie de cărți intitulate *Dictionary of Occupational Titles*[2]. Partea I definește 17.452 ocupații diferite, dintre care multe sub mai multe titluri, totalizînd aproape 30.000 titluri definite și clasificate. Departe de a se rezuma doar la artele frumoase sau estetice, ea acoperă toate mijloacele recunoscute de a-ți cîștiga existența în această țară, și marea majoritate sînt din alte domenii. Dar artele sînt și ele cuprinse, în măsura în care au devenit profesii precise.

Lucrul cel mai important pentru punctul nostru de vedere prezent este faptul că artele sînt definite și clasificate ca tehnici sau procese, nu ca domenii abstracte sau tipuri de produse. Tratarea este extrem de realistă și de empirică, fiind bazată pe practica reală; pe tipurile de muncă depuse în realitate și pe denumirile date în mod obișnuit persoanelor care depun această muncă. Studiul științific a contribuit la clasificarea în mod

[2] Partea I: *Definitions of Titles*, și Partea a II-a: *Group Arrangement of Occupational Titles and Codes*, întocmite de Job Analysis and Information Section, Division of Standards and Research, U. S. Department of Labor; publicate de U. S. Government Printing Office în 1939. Partea a IV-a: *Entry Occupational Classification*, întocmită de Division of Occupational Analysis, War Manpower Commission; ediție revăzută, 1944. Un studiu similar, dar mai scurt, numit *Classified Index of Occupations*, a fost publicat de U. S. Department of Commerce, Bureau of the Census, în 1940.

sistematic și definirea lor în mod concis. Multe profesii, inclusiv artele, au fost grupate, de asemenea, în sindicate, pentru scopuri organizatorice[3]. Dar studiul guvernamental este mai cuprinzător, sistematizat cu mai multă grijă. În comparație cu sistemele filozofice ale artelor, el evită în mare parte confuzia produsă de generalizări vagi și speculative. El evită superioritatea snoabă cu care admiratorii artelor frumoase au privit întotdeauna celelalte meșteșuguri, oferind descrieri obiective, neapreciative asupra tuturor.

Drept rezultat, unele arte vechi și venerabile se suprapun în mod surprinzător cu altele noi și plebee, din cauză că apar în fond similare, cînd sînt privite obiectiv în funcție de procesul folosit. Nu se spune care sînt mai frumoase sau mai bune. Trufașii „dansatori clasici" se găsesc puși pe picior de egalitate cu umilele fete din ansamblul de balet, ca membri ai industriei de „distracție și recreație". Lista tradițională de cinci sau mai multe „arte majore" s-a dus; dizolvată în oceanul a treizeci de mii de profesii moderne, specializate, așa încît trebuie să cauți denumirile tradiționale. Majoritatea sînt încă acolo, împreună cu multe tipuri noi de ocupație care au răsărit în interiorul și în jurul lor. Nu se face nici o distincție între arte „frumoase" și „utile" sau „aplicate". Aparent, această distincție, atît de mult subliniată în trecut, este de mică importanță din punctul de vedere practic al analizei profesionale. Scopul este aici ajutorarea oficiilor de angajare publice și a altor servicii înrudite, inclusiv clasificarea și călăuzirea personalului militar și a studenților.

---

[3] Vezi, de exemplu, lista de uniuni meșteșugărești afiliate la American Federation of Labor, în *Report of the Proceedings of the 64-th Annual Convention*, 1944, Washington, D. C.; Ransdell, Inc. Cîteva din aceste sindicate cuprind lucrători din domeniul artelor, cum ar fi „Asociația actorilor și artiștilor din America"; „Breasla internațională a legătorilor de cărți"; „Uniunea internațională a lucrătorilor bijutieri"; „Uniunea internațională a lucrătorilor pielari"; „Federația americană a muzicienilor", „Breasla națională a lucrătorilor olari"; „Uniunea internațională a lucrătorilor textiliști"; și „Uniunea internațională a tapițerilor".

Aceasta este fără îndoială metoda potrivită pentru scopul practic avut în vedere, și are oarecare valoare și pentru teoria estetică. Ea oferă o imagine realistă obiectivă a locului artelor printre mijloacele moderne de cîștigare a existenței, asupra căreia tînărul viitor artist este bine să chibzuiască. Ea arată cîte se pot face în clasificarea științifică a unor astfel de fenomene fluide, suprapuse, cum sînt activitățile omenești, în ciuda subtilităților filozofice pe care le-am notat în capitolul I. Ea mai arată și faptul că există o necesitate practică pentru asemenea încercări, oricît de imperfecte ar fi mereu rezultatele. Bazele de clasificare folosite au forța de a fi derivate din practică și din asemănările și deosebirile observabile dintre profesii; nu dintr-o speculație *a priori*.

În același timp, se pierde ceva prin această metodă de abordare a lucrurilor. Ea nu este, pînă acum, suficientă ca o clasificare a ocupațiilor omenești văzute prin prisma esteticii. Diferența dintre meșteșugurile care urmăresc efecte estetice și cele care nu urmăresc asemenea efecte, deși greu de definit și uneori accentuată în mod exagerat în trecut, este importantă pe plan psihologic și cultural. Dacă meșteșugurilor estetice nu li se acordă un loc special în studiile privind profesiile, ele merită o atenție specială din alte puncte de vedere. Curioase omisiuni și schimbări de perspectivă rezultă din includerea numai a profesiunilor rentabile, din care se poate cîștiga existența. De exemplu „psiholog" este trecut, aparent din cauză că se poate cîștiga existența în mod direct practicînd psihologia. La fel „poet" și „critic", oricît de neîndestulătoare mijloace de trai pot oferi asemenea profesii. Dar nu există loc pentru „filozof", „logician", „metafizician", „moralist", sau „estetician" — fără îndoială pentru că nu există o vînzare directă a serviciilor lor. Ei trebuie să-și cîștige existența în alt mod; poate ca profesori universitari. Acest aspect nu este lipsit de semnificație ca indiciu al schimbărilor culturale; acum un secol, nimeni nu ar fi putut să-și cîștige existența ca psiholog.

Ca şi în clasificarea artelor, problema *bazelor* care urmează să fie folosite se ridică şi în clasificarea tuturor ocupaţiilor. Autorii cercetării menţionate au simţit nevoia de a folosi mai multe baze diferite şi le-au combinat într-un singur sistem de clasificare, care este aplicabil deşi nu întotdeauna perfect logic. Nu se face nici o încercare de a constrînge toate modurile de împărţire la o corespondenţă pe care nu o posedă în realitate; există multe trimiteri şi treceri duble ale anumitor tipuri de activitate sub mai multe denumiri.

Profesiile sînt împărţite mai întîi în şase „grupe profesionale majore", după cum urmează[4]:

Activitate profesională, tehnică şi de conducere
Activitate de birou şi de vînzare
Activitate de servicii
Activitate în agricultură, marină şi silvicultură
Activitate mecanică
Activitate manuală.

Aceste grupe sînt deosebite pe bază de (a) suma de cunoştinţe, capacitate mintală şi putere de a efectua o muncă independentă sau de conducere; şi (b) tipul de mediu înconjurător, ca gruparea activităţii în agricultură, marină şi silvicultură cu „alte activităţi în aer liber înrudite". În cadrul subdiviziunilor, sînt folosite diferite baze, şi problema este discutată într-o introducere după cum urmează:

> Fiecărei definiţii de ocupaţie i s-a dat o „denumire industrială" în scopul de a indica tipul de activitate economică cu care este legată ocupaţia... S-au folosit mai multe baze pentru a determina ce trebuie să includă diferitele denumiri industriale, dar în toate cazurile ele reflectă relaţiile ocupaţiilor între ele. Relaţiile pot fi pe bază de similaritate (1) în *caracterul serviciilor aduse*, ca în Serviciul de distracţii şi recreaţie; (2) în *produsele manufacturate*, ca în Industria îngheţatei; (3) în *folosirea produselor* manufacturate, ca în Industria de echipament electric; (4) în *materialele brute* folosite, ca în Industria bunurilor de cauciuc; (5) în *procesele primare* folosite, ca în Exploatarea carierelor; (6) în *tipul de ocupaţie* cuprinsă, ca în Munca de birou; (7) sau în *tipul de activitate* îndeplinită, ca în Atelierul mecanic[5].

În clasificarea ocupaţiilor:

> Nu s-a folosit un singur criteriu pentru a determina ce anume constituie o clasificare a ocupaţiilor. Pentru unele, criteriul îl constituie îndatoririle ocupaţiei; pentru altele, ambianţa sau circumstanţele în care se desfăşoară ocupaţia. Factorul determinant în stabilirea unei clasificări a ocupaţiilor, pe baza sarcinilor îndeplinite, îl pot constitui maşinile acţionate, articolele produse, materialul cu care se lucrează, accesoriile mecanice folosite, sau alte considerente... Ocupaţiile care cer aceeaşi experienţă, tehnici sau capacităţi din partea lucrătorului sînt clasificate la un loc.

Ocupaţiile pe care le-am considerat ca „arte" sînt risipite în întregul sistem. Primul mare capitol, *activitate profesională, tehnică şi de conducere*, cuprinde latura de compunere, proiectare şi alte faze socotite „creatoare" ale tuturor artelor majore tradiţionale. Directorii administrativi din producţia artistică sînt plasaţi aici, ca şi multe tipuri de interpretare artistică din categoria de „distracţii". Mult mai în josul listei, sub titlul de *activitate mecanică*, găsim multe tipuri de meşteşuguri artistice, în special din artele vizuale. Ultima mare grupă, *activitate manuală*, îi cuprinde pe cei care efectuează tipurile mai brute de muncă „elemen-

[4] Terminologia variază puţin în diferite volume şi ediţii. Aceasta este din Partea a IV-a: *Entry Occupational Classification*. Lista publicată de Census Bureau cuprinde unsprezece grupe similare; vezi *Classified Index of Occupation*, p. 2.

[5] *Op. cit.*, pp. XX, XXI.

tară“ și „de manipulare“. Multe din acestea sînt cuprinse în ceea ce am numit cu un termen general „producția de artă“.

Să examinăm mai atent aceste categorii. *Activitatea profesională, tehnică și de conducere* este definită ca „activitate care cere capacitatea de a dobîndi și a aplica cunoștințele speciale cuprinse în creația artistică, spectacole, activitatea de servicii sociale, învățămînt, studiu științific, cercetare, inginerie, drept, medicină, relații de afaceri, sau conducerea întreprinderilor[6]“. Repartizarea cuiva într-un grup profesional major depinde, deci, mai mult de nivelul intelectual și cultural general decît de diferența dintre artă, știință și conducere. În cadrul acestui grup profesional, principalele subîmpărțiri sînt:

(a) *Activitate artistică:* definită ca „implicînd creația artistică din domeniile artelor frumoase sau comerciale așa cum reiese dintr-o preocupare activă în pictură, sculptură, desen și alte activități similare“. Termenii „artă“, „artistic“ și „arte frumoase“ sînt astfel folosiți în sensul estetic vizual, excluzînd muzica și literatura. „Activitate artistică“ cuprinde trei subdiviziuni principale: *desen artistic și activități înrudite* („implicînd creația sau reproducerea de desene artistice pe suprafețe plane, cu mîna, folosind unelte ca pensule, penițe, ace de gravat, creioane sau creioane colorate“), *modelare artistică* („crearea și modelarea de obiecte artistice prin mulare sau cioplire cu mîna sau cu unelte de mînă, folosind materiale ca ghipsul, argila, ceara, lemnul sau piatra“) și *aranjare artistică* („aranjarea de obiecte sau materiale cu scopul de a obține efecte artistice sau decorative pentru îmbrăcăminte, interioare, compoziție fotografică sau alte tipuri de creație artistică“). Sub „desen artistic“ sînt înșirate următoarele ocupații specifice: machetator de reclame, machetator artistic, caricaturist, ilustrator de cataloage, artist comercial, gravor, pictor, proiectant de bancnote, artificier (în cinematografie), proiectant de coperți, ilustrator histologic, proiectant industrial. Sub „modelare artistică“ sînt înșirate: sculptor, proiectant de monumente (în piatră), modelator (cărămizi și țigle)[7]. „Aranjarea artistică“ include: proiectant de mode, proiectant de vitrine, proiectant floral, proiectant de pălării, decorator de interioare, regizor artistic (cinematografie), fotograf (comercial; de portrete), proiectant de decoruri (distracții și recreație).

(b) *Activitate muzicală:* „cuprinzînd expresia muzicală așa cum reiese din activitățile de compoziție, aranjare, dirijare, cîntat cu glasul sau cu un instrument muzical“. Există trei subdiviziuni: *activitate muzicală creatoare* („cuprinzînd compoziția, aranjarea sau dirijarea muzicii instrumentale sau vocale“), *activitate muzicală vocală* („expresie muzicală cu ajutorul vocii omenești“), și *activitate muzicală instrumentală* („expresie muzicală cu ajutorul instrumentelor muzicale cu coarde, de percuție, de suflat, sau de altă natură“). „Activitatea muzicală creatoare“ include: aranjor, maestru de cor, compozitor, transcriptor, dirijor de orchestră, orchestrator. (De remarcat că transcriptorii și dirijorii de orchestră sînt clasați drept „creatori“ alături de compozitori). „Vocală“ include: cîntăreț de operă, cîntăreț de concert; amîndurora li se dă denumirea industrială de „distracție și recreație“. Sub „instrumentală“, acompaniatorului, organistului și violonistului li se dă aceeași denumire.

[6] Partea a IV-a: *Entry Occupational Classification, p. 13, Classified Index of Occupations* publicat de Census Bureau, p. 2, definește un lucrător într-o profesie ca fiind „(1) cel care efectuează o activitate consultativă, administrativă sau de cercetare, bazată pe principiile stabilite ale unei profesii sau științe, și care cere pregătire profesională, științifică sau tehnică echivalentă cu cea reprezentată de diploma de la un colegiu sau o universitate recunoscută; sau (2) cel care efectuează o activitate bazată pe fapte, principii sau metode stabilite într-un domeniu restrîns al științei sau artei, și care activitate cere pentru executarea ei o cunoaștere a acestor fapte, principii sau metode stabilite, dobîndită prin studiu academic, sau printr-o amplă experiență practică, sau prin amîndouă“.

[7] Observați că „modelare“ este aici folosit într-un sens foarte restrîns, numai la realizarea unor forme solide, statice. Cînd am vorbit mai înainte despre „artele formei vizuale“, am inclus și formele plane sau mobile.

(c) *Activitate literară:* „cuprinzînd expresia scrisă așa cum reiese din angajarea activă în activități ca teatru, poezie sau proză narativă; evaluare critică a operelor scrise de alții; traducere dintr-o limbă în alta; și redactare, compilare sau adaptare a materialului scris". Există două subdiviziuni: *scriere și traducere creatoare* („scrierea originală, adaptarea sau traducerea prozei, poeziei sau a altor forme de expresie scrisă, cu excepția scrierii de materiale publicitare sau reportaje de presă") și *reportaje și ziaristică* („scrierea de materiale de propagandă pentru a determina o anumită acțiune, atitudine sau opinie, sau scrierea de reportaje, redactarea sau interpretarea de fapte, evenimente sau opinii de interes curent"). „Scrierea creatoare" include: colaborator, comentator de radio și televiziune, autor literar, dramaturg, poet, scenarist, autor de texte (radio), traducător.

(d) *Activitate de divertisment:* „activitatea care cuprinde amuzamentul, distracția sau informarea publicului așa cum reiese din angajarea activă în activități ca vorbirea, actoria, dansul, lectura dramatică, interpretarea, sau în alte activități variate exclusive din domeniul muzicii". Există trei subdiviziuni: *activitate de divertisment orală* („folosirea în primul rînd a cuvintelor vorbite pentru a amuza, a distra, sau a informa pe alții"), *ritmică* („folosirea unor forme de expresie ritmică, cum ar fi baletul sau dansul de salon") și *cea care nu este clasificată în altă parte* („amuzarea, distracția sau informarea altora printr-o demonstrație fizică, cum ar fi jongleria, călăria, prestidigitația sau pantomima").

Faza de execuție a diferitelor arte este astfel distribuită în mai multe categorii; în parte la „muzică creatoare" (dirijarea orchestrei); în parte la „muzică vocală și instrumentală", și în parte la „distracții".

Alte ocupații legate de arte pot fi găsite în cele trei subdiviziuni care mai rămîn din *Activitate profesională, tehnică și de conducere:* „*e.* Activitatea de servicii publice" cuprinde serviciile de pregătire, și deci și predarea artelor. „*f.* Activitatea tehnică" cuprinde știința de laborator, ingineria și desenul tehnic; de aceea se suprapune cu arhitectura, ceramica și alte arte industriale. Ea include și activitatea geografică, care cuprinde agricultura și silvicultura, suprapunîndu-se astfel arhitecturii peisagiste. „*g. Activitatea de conducere*" cuprinde supraveghetori și directori de toate felurile, dintre care mulți sînt angajați în diferite forme de producție artistică.

Revenind acum la un alt grup profesional major, acela al *activității mecanice*, găsim că el cuprinde capacitatea „(1) de a exercita o judecată independentă în determinarea formei, calității și cantității de muncă, (2) de a urma specificații mai complicate și de a lucra la toleranțe mai strînse, făcînd toate calculele matematice necesare și (3) de a folosi cu competență uneltele și echipamentul". El este împărțit în *meserii mecanizate* și *meșteșuguri*, acestea din urmă cuprinzînd:

> planificarea și executarea sarcinilor care cer folosirea îndemînatică a mîinilor, uneltelor manuale sau echipamentului. Muncitorilor li se mai poate cere să controleze procese și să ia decizii privind menținerea standardelor de producție. Mașinile pot fi folosite de muncitor ca auxiliare în îndeplinirea sarcinilor sale, dar muncitorului nu i se cere în mod normal să le întrețină sau să le repare, nici să înțeleagă principiile mecanice după care funcționează mașina[8].

Meșteșugurile sînt subîmpărțite după cum urmează: mecanică, reparații mecanice, funcționarea mașinilor complexe, reparații electrice, meșteșuguri de construcții (incluzînd materiale asortate, lemn, metal, piatră sau sticlă, materiale plastice, sudură,

[8] *Cf. Index* publicat de Census Bureau, p. 3: „Un meșteșugar este cel angajat într-o muncă manuală, de obicei nu de rutină, pentru îndeplinirea căreia este de obicei necesară o lungă perioadă de pregătire sau ucenicie, și care în îndeplinirea ei cere un înalt grad de judecată și dexteritate manuală și de capacitate de a munci cu un minim de supraveghere și de a-și exercita responsabilitatea față de produsele și echipamentele de valoare".

excavaţie etc.), meşteşuguri la bancul de lucru (materiale asortate, metal, lemn, piatră, sticlă, bijuterii, materiale plastice, ţesături, piele şi derivate, produse de hîrtie, alimente, control şi testare), munca în arte grafice (cuprinzînd lucrări de artă cu pensula, pulverizatorul, peniţa sau cuţitul, zeţăria şi munca fotografică) şi prelucrarea (subîmpărţită în funcţie de materiale). În „meşteşugurile la bancul de lucru", în special, se pot găsi descendenţii multor tipuri de meşteşugari-artizani din trecut, cum ar fi ebenişti, ceasornicari, bijutieri, aurari, argintari, împletitori de coşuri, constructori de viori, cioplitori în piatră, suflători de sticlă, decoratori de mobile, cei care fac rame de tablouri, ţesători de mînă, croitori, tapiţeri şi legători de carte. „Munca în arte grafice" cuprinde şi mai mulţi, cum ar fi decoratori de sticlă, pictori ceramişti, desenatori de tapete, gravori, artişti litografi şi colorişti de fotografii. Dar nu se acordă nici o atenţie faptului că munca lor poate avea un scop estetic; identitatea „artiştilor-meşteşugari" ca tip aparte se pierde printre sute de alţi meşteşugari a căror funcţie este în primul rînd sau exclusiv utilitară, cum ar fi instalatorii, caloriferiştii şi electricienii. Cei care au un obiectiv şi interes estetic se află în această grupă, şi nu în cea „profesională, artistică", pentru că în cazul lor se presupune că îndemînarea manuală şi mecanică depăşeşte capacitatea creatoare.

Cînd ajungem la *activitatea manuală*, găsim din nou mai multe tipuri de muncă de manipulare (în construcţii, la bancul de asamblare etc.) care se suprapun cu domeniul general al producţiei artistice. Muncitorii au aici nevoie de „coordonare şi dexteritate în folosirea mîinilor, braţelor, picioarelor sau a altor părţi ale corpului, de obicei în executarea rapidă a unor sarcini cu caracter repetat". Ei pot avea de „alimentat o maşină cu repetiţie". Dar şi ei au avut strămoşi în epoca premecanică: bărbaţii, femeile şi ucenicii care îndeplineau sarcinile cele mai brute, mai umile, din atelierul unui meşter meşteşugar. Ei sînt cu o treaptă deasupra „muncitorilor elementari" prin faptul că au o anumită coordonare şi dexteritate.

Clasificarea profesională nu pretinde să evite suprapunerile sau să rezolve toate problemele discutabile. Cititorul va găsi nenumărate cazuri cînd un anumit gen de artă sau de muncitor se va încadra la fel de bine în mai multe categorii, aşa cum sînt definite în mod abstract. Mulţi indivizi prezintă combinaţii neobişnuite de capacităţi şi ocupaţii. Unele zone discutabile sînt menţionate în mod expres, lăsîndu-se să se ia o decizie arbitrară. De exemplu, se spune că „dirijorii ale căror capacităţi se exprimă în mod adecvat în funcţie de un anumit instrument muzical trebuie să fie clasificaţi numai în funcţie de acel instrument", de exemplu, nu ca dirijori. Se face distincţie între „informarea publicului" prin reclame la radio şi prin predica în biserică, aceasta din urmă fiind trecută la „serviciu public". Mare parte a artei de toate categoriile ar putea fi clasată, desigur, ca „informare a publicului", sau ca „încercarea de a determina o atitudine dorită". Dar lucrul important în asemenea cazuri este cel de a lua o anumită hotărîre, astfel încît gîndirea şi acţiunea să fie declanşate prin anumite canale, în loc de a fi oprite prin ambiguităţi şi ezitări.

Din punctul de vedere al economiei, al folosirii cadrelor sau al statisticii, este fără îndoială inutil să se facă deosebirea în mod sistematic între ocupaţiile cu un obiectiv estetic şi cele fără, sau să se păstreze identitatea primelor — tradiţionalele „arte frumoase" — ca un grup. De asemenea, nu are rost să se încerce a se evalua produsele şi execuţiile: a-l plasa pe „dansatorul clasic" la un nivel diferit de „dansatorul de step". Din punctul de vedere al esteticii, asemenea grupări şi evaluări par încă extrem de importante. De aceea, în estetică, se simte nevoia unui gen diferit de clasificare profesională, în care să fie descrişi toţi muncitorii şi toate meşteşugurile cuprinse în producerea artelor frumoase sau estetice, astfel încît să se evidenţieze natura colaborării lor.

Luînd un anumit produs, cum ar fi cinematograful, merită să studiem diferitele ocupaţii care cooperează la producerea lui: pe diferite niveluri de creativitate şi responsabilitate; cu diferite tipuri de meşteşug, aplicate la materialele vizuale, muzicale şi verbale. O asemenea metodă şi clasificare ar fi în primul rînd industrială, în funcţie de tipul de produs sau de serviciu oferit[9]. Cînd clasificăm mai ales în funcţie de anumite ocupaţii sau de niveluri, de la cel „de conducere" în jos, avem tendinţa să omitem structura artei sau a industriei, căci multe din aceste ocupaţii şi niveluri se pot găsi în diferite arte.

Tipurile de organizare a muncii din această ţară au avut tendinţa să exprime aceste două atitudini: cea a meşteşugului şi cea industrială. Din punct de vedere teoretic, prima grupează pe muncitori în baza similitudinii meşteşugului sau ocupaţiei, cum ar fi electricienii; a doua, în baza produsului sau a serviciului, cum ar fi oţelul sau căile ferate. În practică, ambele sînt combinate într-o oarecare măsură. În estetică, se poate începe, de asemenea, cu un gen de produs sau execuţie, cum ar fi o piesă de teatru sau o simfonie, şi apoi să se urmărească diferitele genuri de meşteşug care cooperează la producerea ei. Se va găsi întotdeauna o diversitate de ocupaţii, cu unele care revin în diferite arte. Dar modul cum se leagă între ele, felul lor de a se combina, va fi de fiecare dată diferit.

În funcţie de proces, replica modernă a artei sau a meşteşugului din trecut se găseşte adesea nu într-o singură ocupaţie specializată, ci mai curînd într-o întreagă industrie, cum ar fi industria construcţiilor, a publicaţiilor sau a cinematografiei. Contururile ei sînt adesea nebuloase, din cauza întrepătrunderii dintre toate industriile. Cu toate acestea, ea va manifesta o oarecare coerenţă, ca un sistem vast, diversificat şi teleologic, destinat să

[9] Un început se face spre acest gen de clasificare în Partea a IV-a din *Dictionary of Occupational Titles*, numită *Entry Occupational Classification*. Vezi pp. 20—22 pentru o listă a ocupaţiilor de nivel profesional, privind activitatea artistică, muzicală, literară şi de divertisment.

ofere publicului un anumit şir de produse sau servicii. Analiza unei structuri atît de dinamice îl va conduce pe estetician departe de domeniul său, în domeniile economic şi tehnologic. Dar este necesar ca artele din zilele noastre să fie înţelese pe deplin, în funcţie de procesele conţinute de ele.

În tipul de studiu asupra profesiilor pe care l-am trecut în revistă, se dezvăluie multe asupra genului de lucruri pe care le fac artiştii şi asupra capacităţilor de care au nevoie ca să le poată face. Luînd o listă lungă de ocupaţii artistice, ca aceea de „arhitect" sau „smălţuitor", experţii guvernamentali au făcut unele progrese de a le analiza în tehnicile şi activităţile specifice, şi de a le clasifica în categorii ca acestea:

(a). Nivel de mentalitate, educaţie şi responsabilitate necesar: de exemplu, profesional sau de conducere; meşteşugar; muncitor.

(b). Meşteşuguri, capacităţi şi aptitudini speciale necesare; de exemplu, capacitatea de a crea un proiect sau de a urmări un proiect; de a acţiona şi a repara o maşină.

(c). Tip de mijloc de expresie sau material: de exemplu, piatră, vopsea, cuvinte, muzică de vioară.

(d). Tip de produs, execuţie sau serviciu oferit: de exemplu, case, tablouri, eseuri, vodevil distractiv.

(e). Condiţii de muncă: de exemplu, în aer liber, în atelier, în fabrică.

(f). Faze în munca efectuată: de exemplu, trasarea modelelor în creion, transformarea lor în acuarelă.

Mai este nevoie încă de multă muncă pentru a urmări aceste direcţii într-un mod mai relevant pentru problemele speciale ale esteticii. Nu s-a spus aproape nimic despre fazele mintale, mai ascunse ale muncii artistice, şi pe care le vom analiza îndată. Înţelesul de „artă" şi „artist" folosit în aceste studii este prea restrîns pentru estetică, fiind limitat la domeniul vizual. De asemenea, există dezavantaje serioase, din punctul de vedere al esteticii, de a fărîmiţa o anumită artă cum ar

fi „mobilierul" în mai multe niveluri principale — tipurile de lucrător profesionist, mecanic şi manual. Aici proiectantul de mobilă profesionist sau creator este grupat împreună cu alţi profesionişti şi creatori din alte domenii, iar legătura sa cu alţi lucrători din propriul său domeniu este mai puţin clară. În estetică, avem nevoie să grupăm laolaltă toate tipurile de lucrători dintr-o anumită artă sau domeniu de artă, şi să-i legăm între ei în funcţie de contribuţia fiecăruia la întregul produs sau serviciu.

5. Ocupaţii specifice în domeniul artelor

Pe lîngă faptul că el clasifică ocupaţiile sub diferite titluri, *Dictionary of Occupational Titles* dă o scurtă definiţie a fiecăreia[10]. Cu ajutorul tabelelor însoţitoare, sînt uşor de ales principalele ocupaţii din domeniul artelor. Ocupaţiile sînt înşirate alfabetic.

Este interesant de comparat aceste definiţii între ele şi cu definiţiile artelor conţinute în dicţionarele obişnuite sau în tratatele de estetică. Unele sînt relativ amănunţite şi specifice, aducînd multe observaţii noi asupra muncii care se face în realitate. Altele sînt extrem de scurte, vagi şi convenţionale, nearuncînd nici o lumină nouă asupra naturii procesului.

Cele care sînt mai specifice în privinţa fazelor anume din activitatea artistului sînt, în general, cele din artele vizuale. Ele se referă la ocupaţiile în care diferitele tipuri de activitate corporală, legată de unelte şi materiale, pot fi uşor observate şi descrise din afară. Astfel, ni se dă o relatare destul de specifică a ceea ce înseamnă a fi un „arhitect". El este

> un lucrător, pregătit în ceea ce priveşte metodele arhitecturale, care planifică şi supraveghează construirea de clădiri, proiecte navale sau alte lucrări constructive; se consultă cu clientul referitor la specificaţiile proiectului; pregăteşte desene şi specificaţii ale detaliilor la scară naturală sau supraveghează şi coordonează munca de pregătire a desenelor şi specificaţiilor; planifică amplasarea construcţiei; coordonează discrepanţele şi erorile constructive şi arhitecturale şi face toate ajustările şi corectările necesare cerute de client; oferă consultaţii profesionale în legătură cu orientarea sau problemele arhitecturale. Denumit în mod specific după tipul de proiect arhitectural la care lucrează, cum ar fi arhitect de clădiri, arhitect de marină[11].

Se face o distincţie minuţioasă între ocupaţiile strîns înrudite cum ar fi „arhitect peisagist", „inginer peisagist", „grădinar peisagist" şi „grădinar". De exemplu, un „inginer peisagist" —

> îndeplineşte planurile arhitectului peisagist; strînge echipamentul şi materialele necesare, în funcţie de tipul de teren care se amenajează şi de extinderea planului; construieşte drumuri, poduri, baraje, clădiri şi alte construcţii; plantează copaci, arbuşti şi flori conform specificaţiilor; acoperă terenul cu pămînt de cultură şi peluzele cu gazon; instalează sisteme de stropit, guri de apă şi canale de scurgere.

Un simplu „grădinar", pe de altă parte, nu face decît să „îngrijească flori, copaci şi terenuri din jurul casei ca să le menţină sănătoase şi cu aspect frumos; plantează, transplantează, pune îngrăşăminte, stropeşte, udă, pliveşte şi se îngrijeşte în general de cultivarea florilor, arbuştilor, pomilor fructiferi", etc. — adică, fără prea multă planificare sau proiectare. Desigur, împărţirea aceasta în sarcini şi operaţii specifice, legate între ele, ne ajută să înţelegem natura peisagisticii şi artei grădinilor în general.

---

[10] Partea I: *Definition of Titles* (June, 1939).

[11] *Ibid.*, p. 16

Relatări similare sînt făcute pentru multe alte ocupații din artele vizuale, cum ar fi „machetator artistic" în editură și tipografie, brodeză, gravor, decorator de interioare, pictor și argintar. Un „pictor", la nivel profesionist, este cel care

> pictează portrete, peisaje, naturi statice, lucrări decorative în care imaginația și gustul său dirijează execuția pe pînză sau alt fond; schițează contururi și aplică diferiți coloranți ca uleiuri, vopsele și le diluează pentru a obține culori naturale; aplică verniu pentru conservare; execută muncă artistică sau ilustrativă după metode prescrise sau standard, pentru publicare, expoziții sau lucrări științifice.

O astfel de listă a genurilor de muncă, recunoscute ca aparținînd unei anumite ocupații, nu este doar academică; se utilizează practic precis. În special în probleme sindicale, sau de prestigiu între diferite tipuri de lucrători, se iscă dispute tăioase cu privire la faptul dacă unui om angajat într-o anumită slujbă poate să i se ceară să îndeplinească o anumită sarcină. Firește, un zugrav nu va trebui să și tencuiască. Cît de mult să se ocupe de grădinărit — adică de îngrijirea, propriu-zisă a plantelor după ce au fost sădite — trebuie să i se ceară unui inginer peisagist? În unele cazuri, granița este vagă, și decizia rămîne la latitudinea fiecăruia; dar există tendința de a se specifica limpede ce anume incumbă fiecărei ocupații. Acest lucru este valabil mai ales în administrația publică și alte slujbe guvernamentale, precum și în domenii extrem de industrializate și de sindicalizate, cum ar fi cinematografia. El este valabil mai ales atunci cînd diferite ocupații sînt plătite cu tarife diferite, și se caută un criteriu pentru a justifica diferența. Ca și în antichitate și evul mediu, fiecare treaptă sau clasă de muncitori își apără cu îndîrjire prestigiul și prerogativele care o îndreptățesc la o plată mai mare, condiții de muncă mai bune și statut social superior. Și aceasta deoarece răsplata nu mai este determinată prin ereditate,

iar indivizii se pot ridica, prăbuși sau își pot schimba ocupațiile mai ușor, fiind din ce în ce mai important să existe o autoritate actuală, neutră și acceptată pentru natura fiecărei ocupații.

În genul de artă mai vechi, nediferențiat, individualist, cum ar fi poezia, există mai puține motive de a trage linia atît de net. În consecință, definiția „poetului" ne dă prea puține informații în legătură cu felul cum lucrează el. Poetul este pur și simplu unul care „scrie poezii, alegîndu-și propriile subiecte sau compunînd poezie pe o temă specifică". Adică, dacă este angajat de un birou de publicitate, poate să i se ceară să scrie versuri elogioase despre un anumit produs căruia i se face reclamă.

Definiții tot atît de vagi sînt date pentru alte cîteva ocupații literare, cum ar fi „autor", „eseist" și „scriitor literar". Există probabil mai multe motive pentru această lipsă de precizie. Nu numai că ocupația este mai elastică, mai supusă adaptării personale, dar are o activitate fățișă relativ redusă, care să poată fi văzută și descrisă. Autorul poate sta ceasuri întregi la biroul său meditînd sau mîzgălind pe un carnețel. El poate fi plătit, ca în cinematografie, doar pentru a da, oral, ideea unei povestiri pe care apoi o scriu alții.

Un „compozitor de muzică" este definit aici ca cel care „concepe și scrie compoziții muzicale; transpune pe note melodia și armonia". Iarăși, aceasta ne spune foarte puțin despre procesul care are loc, și pentru motive similare. Dar ar fi de așteptat mai multe amănunte despre „cîntăreț" și „violonist", pentru că acestea cuprind o execuție fățișă; tot astfel, despre „dansator", „dansator de balet" și „coregraf". Un dansator de „balet" (la „distracții și recreație") este doar un dansator care execută dansuri artistice sugerînd o temă sau o povestire, de obicei îmbrăcat în costume pitorești; face exerciții sistematic pentru a deveni expert și a dezvolta noi pași". Evident, nu există un motiv practic pentru a se încerca să se analizeze aceste ocupații mai amănunțit, căci nu ar fi greu de făcut așa ceva.

Teoria estetică, legată mai puțin de considerente practice, ar trebui fără îndoială să ducă aceste analize mai departe, în toate domeniile importante ale artei. Ea poate profita de începutul care s-a făcut, în conceperea fiecărei ocupații ca o activitate complexă, variabilă, sau ca un grup de sarcini înrudite, întrepătrunse, cuprinzînd faze atît mintale cît și fizice în proporții variabile. Firește, majoritatea ocupațiilor diferă mult de la o epocă la alta și dintr-un loc la altul, în special cele lăsate la discreția artistului. Există o tendință de standardizare a multora dintre ele, și deci de formulare a unor definiții standard pentru fiecare, din motivele practice amintite mai sus. Dar schimbarea constantă a tehnologiei, a stilurilor de artă și a condițiilor sociale, împiedică acum orice cristalizare ca aceea din antichitate sau epoca medievală.

6. Aptitudinile artistice și problema testării lor

Într-un apendice[12] la *Entry Occupational Classification*, se face un început de analiză a diferitelor tipuri de aptitudini și capacități socotite a fi potrivite pentru o persoană care intră în diferite grupe profesionale. Acestea sînt enumerate pentru a fi folosite în îndrumarea profesională și educativă, dar merită să fie notate în estetică, ca ipoteze psihologice. Cu titlul „grupul de talente speciale" sînt alese următoarele trăsături:

Pentru activitatea *artistică* (adică, în arta vizuală): imaginație creatoare aplicată la reprezentare picturală și desen; apreciere estetică; memorie vizuală; percepție spațială; discriminare coloristică; percepție a formei și a desenului; dexteritate și control muscular. Aceste trăsături, se adaugă, „pot fi apreciate din mostre de lucrări, din notele obținute la cursurile de artă și domeniile înrudite, precum și din rezultatele testelor de aptitudini".

[12] Section II: Classification Factors: Personal Traits, pp. 158 și urm.

Pentru activitatea *muzicală:* imaginația creatoare aplicată la expresia muzicală; memorie tonală; ureche muzicală relativă sau absolută; calitate vocală; percepție a intensității muzicale, a ritmului, melodiei și armoniei; dexteritate și control muscular.

Pentru activitatea *literară:* imaginație creatoare aplicată la transpunerea ideilor, evenimentelor și experiențelor în forme verbale; claritate a exprimării; înțelegerea ideilor abstracte; atitudine interpretativă sau analitică față de oameni și lucruri; simțul ritmului și eufoniei; ușurința limbajului și cunoașterea terminologiei adecvate; vocabular bogat.

Pentru activitatea de *divertisment:* imaginație creatoare aplicată la zugrăvirea acțiunii și stărilor afective prin vorbire, expresie facială și alte mișcări fizice; ținută; prezență scenică; folosirea fluentă a limbajului; glas plăcut, deslușit sau expresiv în vorbire; excepțională vitalitate, energie, coordonare, dezvoltare sau înfățișare personală.

Introducerea explică:

> Nu s-au găsit tehnici obiective care să deosebească și să evalueze toate trăsăturile personale înșirate în paginile următoare. Unele trăsături pot fi deosebite destul de ușor în procesul de intervievare, altele prin administrarea testelor de aptitudini, iar multe sînt evaluate foarte bine dacă sînt disponibile rapoarte asupra situației școlare, asupra testelor și alte date biografice personale.

Oricît de sugestivă și utilă ar fi în practică o asemenea listă, este în mod evident plină de concepții vagi, referitoare la capacități care sînt greu dacă nu imposibil de diagnosticat și măsurat. Acest lucru este valabil mai ales cînd căutăm, la o persoană tînără, nu o forță pe deplin dezvoltată cum ar putea exista la un reputat artist adult, ci aptitudinea sau capacitatea de a dobîndi o ase-

menea măiestrie prin învățămînt și experiență. Încercăm să estimăm probabilitatea unei viitoare forțe care nu există încă. Aceasta este în mare parte o problemă de abilitate înnăscută mai curînd decît de îndemînare dobîndită; totuși ea poate fi estimată numai din demonstrații obiective ale unei îndemînări parțiale sau rudimentare, cum reiese din teste sau din produse școlare. De aceea poate că este necesar să nu se țină seama de unele diferențe individuale în pregătirea specială, prilejuri favorabile sau tip de personalitate, care pot să fi determinat ca un copil să progreseze rapid într-o anumită direcție, pentru alte motive decît talentul nativ, dovedind o îndemînare precoce care probabil că nu va continua să se dezvolte în același ritm. Marile talente se manifestă adesea cu greu într-un individ, pentru motive personale sau legate de mediul înconjurător.

Unele dintre trăsăturile menționate se pot evalua în mare măsură obiectiv: de exemplu, urechea muzicală relativă sau absolută; dexteritatea și controlul muscular; discriminarea coloristică; vocabularul bogat; vitalitatea excepțională. Altele nu; a le estima este o problemă de apreciere necesitînd folosirea unor standarde care sînt de obicei discutabile. Unele implică procese intime complexe și subtile care nu sînt încă bine înțelese, și a căror natură sau calitate nu poate fi dedusă prea bine din puținele manifestări exterioare. Nu este încă posibil de măsurat, sau măcar de estimat cu oarecare exactitate, puterea de apreciere estetică sau de imaginație creatoare. Se poate spune cu destulă certitudine despre extremele de sus și de jos ale curbei de distribuire: că studentul A manifestă o mare vitalitate și sensibilitate în aceste direcții, în timp ce studentul B este total inert și insensibil. Dar între ei există nenumărate cazuri intermediare, unde o ușurință ceva mai mare sau mai mică de autoexprimare sau utilizare a unui mijloc de expresie nu este neapărat semnificativă. O temporară lipsă de interes sau de energie poate face ca un student capabil să pară inferior și să se comporte slab la teste.

Chiar și o bună executare a unui test este înșelătoare dacă testul nu este bine întocmit. Pînă acum, majoritatea testelor pentru gustul și judecata în estetică s-au bazat pe presupuneri îndoielnice despre ce înseamnă într-adevăr artă bună sau proastă; cînd un student preferă ceea ce preferă și autorii testului (sau alți judecători aleși de ei), i se dă o notă mare. Aceasta are darul de a promova gustul convențional și conformismul la standardele academice acceptate ale timpului. Societatea nu este întotdeauna capabilă să recunoască adevărata imaginație creatoare nici chiar la artistul matur, profesionist. Este un lucru știut că adevărații inovatori sînt adesea disprețuiți sau neglijați, în timp ce furnizorii tipurilor familiare, facile, de frumos sînt admirați. Cum ne putem, deci, aștepta să recunoaștem geniul excepțional la o vîrstă fragedă? Recunoașterea capacității obișnuite, sau a talentului puțin deasupra mediei, este o altă problemă. Din punctul de vedere al îndrumării profesionale obișnuite și al dirijării învățămîntului, aceasta este o problemă mult mai urgentă.

În ciuda dificultăților amintite, este util să se efectueze și să se experimenteze tot felul de teste pentru aprecierea capacității artistice. Țelul principal trebuie să fie cel de a-l determina pe student să arate de ce este în stare în producerea artei, în aprecierea ei, sau în alte privințe. El trebuie să facă acest lucru, dacă e posibil, în condiții standardizate care să ofere posibilități egale tuturor celor care sînt testați. Rezultatele vor fi aproape categoric edificatoare pentru profesor și psiholog, chiar dacă nu pot fi apreciate cu precizie. Chiar dacă se știe că nu sînt precise, trebuie să se facă totuși unele estimări în evaluarea lucrărilor studenților pentru promovarea la o treaptă superioară și pentru acordarea burselor și altor premii speciale. Deși în mod inevitabil oarecum arbitrară și subiectivă, aprecierea capacităților artistice va deveni mai semnificativă dacă va fi

făcută cu analizarea atentă a standardelor și cu compararea realizărilor școlare și profesionale[13].

Formularea testelor va fi ajutată în mare măsură de aprofundarea analizei teoretice a trăsăturilor. „Capacitatea artistică“ sau „capacitatea creatoare“ în general este un fenomen prea larg și prea vag pentru a putea fi testat în mod eficient. Acestea sînt denumiri pentru capacități complexe extrem de diversificate și de variabile. Dar cînd analizăm pe fiecare din aceste abstracții largi în capacități componente mai specifice, ne apropiem treptat de nivelul observației și experimentării științifice[14]. Devenim în stare (a) să distingem anumite trăsături care pot fi măsurate obiectiv, și care pot fi indicatori pentru cele mai puțin accesibile; (b) să le restrîngem pe cele inaccesibile la faze mai specifice, care pot fi investigate inductiv. „Imaginație picturală“ și „imaginație muzicală“ sînt noțiuni vagi, dar nu tot atît de vagi ca „imaginație creatoare“ în general.

Pe măsură ce analizăm capacitatea artistică în fazele ei constitutive, descoperim că multe dintre ele nu sînt specifice artelor estetice, ci sînt importante și în știință, treburi practice, și în orice realizare culturală. Inteligența generală, oarecare stăpînire de sine și voința de a realiza sînt necesare pentru reușită în oricare din căile pe care societatea le apreciază. De fapt, ele influențează mai mult succesul unui artist decît talentele și aptitudinile specifice, legate de folosirea mijloacelor lui de expresie și evidențiate prin teste. În consecință, prevederile nu trebuie să se bazeze numai pe teste de îndemînare specifică, separat de dia-

[13] Asupra testelor de capacitate artistică, vezi A. R. Chandler, *Beauty and Human Nature* (New York, 1934), Cap. XV, „Talent and Genius“. De asemenea, T. Munro, „Art Tests and Research in Art Education“, *Western Arts Association Bulletin*, Vol. XVII, Nr. 6 (Dec. 1, 1933).

[14] *Cf.* T. Munro, „Creative Ability in Art and its Educational Fostering“, în *Art in American Life and Education* („40-th Yearbook of the National Society for the Study of Education, 1941“); reprinted in *Art Education: Its Philosophy and Psychology* (New York, Liberal Arts Press; Bobbs-Merrill Co., 1956), Cap. IV.

gnosticul general asupra personalității. Dar aceste capacități generale și trăsături de caracter pot fi dirijate într-un fel care să se potrivească individului în mod special pentru un anumit domeniu sau tip de activitate. De exemplu, „inteligența generală“ este adesea estimată cu referire specială la gîndirea verbală, și măsurată prin reușita în rezolvarea problemelor verbale sau numerice. Dar unele tipuri de inteligență pot fi mai reușite în gîndirea muzicală, cu imagini și forme auditive, sau în cea vizuală, cu imagini și forme picturale. Astfel concepția noastră despre capacitățile socotite generale, de bază, și despre măsurarea lor poate că va trebui să fie revăzută și lărgită cînd este vorba despre arte.

Trăsăturile care aduc succesul într-un domeniu acționează adesea direct împotriva succesului în altul. Rațiunea clară, rece, obiectivă este de dorit în știință; dar nu neapărat în artă. În măsura în care fantezia creatoare depinde de conflicte nerezolvate, inconștiente, sau de dorințe și situații ale personalității care nu sînt prea bine înțelese, încercarea de a le analiza și a le exprima conștient prin cuvinte ar putea fi dezastruoasă. Modurile ilogice de gîndire, concepțiile false sau deformate despre realitate, și relația eului cu aceasta, se pare că au fost esențiale pentru producerea a mare parte din arta majoră universală. De aceea, nu trebuie să se ia drept bun faptul că trăsăturile pe care psihologii le consideră „dezirabile“ în general, sau favorabile sănătății mintale și adaptării sociale, sînt favorabile și succesului în artă. Aceasta nu implică opinia contrară, după care geniul este înrudit cu nebunia. Este doar o afirmare a ignoranței noastre actuale asupra acestui subiect și un avertisment împotriva unor supoziții neîntemeiate.

Psihologul estetician trebuie să încerce să decidă, pe cît mai lipsit de prejudecăți cu putință, ce configurație de trăsături și capacități este necesară pentru succesul în fiecare artă și în fiecare tip principal de artă, ghidîndu-se după normele culturale predominante sau după alte norme po-

sibile. El va găsi cu siguranță mult loc pentru variație individuală: o gamă largă de diferențe posibile între diferitele capacități componente incluse, care vor duce la diferite genuri de realizări și succese. Orice normă anume pentru apreciere sau prezicere a succesului, luată izolat, va fi cu siguranță represivă și înșelătoare, descurajînd variația individuală.

7. Artistul considerat ca liber sau tributar

În căutarea unor distincții mai profunde, mai cuprinzătoare dintre tipurile de procese artistice, să ne amintim acum cîteva din cele care au fost propuse de filozofi.

Diviziunile artelor au fost făcute pe baza diferențelor presupuse în atitudinea volitivă a artistului. Kant distingea arta de meșteșug, meserie sau artizanat prin faptul că este liberă, pe cînd acestea din urmă sînt plătite sau mercantile. Arta poate reuși numai atunci cînd este făcută ca un joc, plăcută în sine, pe cînd *Handwerk* este o corvoadă neplăcută în sine, care atrage doar prin plată sau altă răsplată exterioară. Aceasta este o distincție îndoielnică, după cum am mai observat, deoarece oricare tip de motivare poate prevala atît în arta frumoasă cît și în industrie sau artizanat.

Am observat mai multe distincții similare, făcute de autori mai recenți, între arte „libere" și arte „tributare", sau arte „libere" și arte „imitative". Aceste antiteze sînt toate corelate între ele, precum și de anumite atitudini și noțiuni predominante ale secolelor XVIII și XIX. Însăși distincția lui Kant provenea din noțiunea tradițională a artei frumoase ca aristocratică, liberă de orice considerente mercantile, practice sau strict utilitare. El a democratizat-o în parte, admițînd cîteva arte utile ca arhitectura, mobilierul și ustensilele în categoria artelor frumoase. Kant și Schiller (acesta din urmă în teoria sa despre artă ca joc) erau preocupați amîndoi de psihologia ar-

tistului; ei subliniau jocul liber al imaginației și viziunii sale estetice; plăcerea lui de a vedea de dragul de a vedea. Dacă un om este împins de dorința de a face bani, aceasta îi limitează libertatea de a crea sau de a se bucura de frumos de dragul frumosului. Împinsă pînă la extrem, această linie de gîndire va conduce la conceperea artei frumoase, în forma ei cea mai bună și mai pură, ca fiind liberă atît de țeluri mercantile *cît și* utilitare — un punct pînă la care Kant nu a ajuns. Pentru mulți esteticieni dinaintea lui Kant, și după el, arhetipul artistului din domeniul artelor frumoase era un gentilom cu resurse proprii, compunînd muzică sau poezii fără vreun scop practic.

Muzicianul, în special, părea liber și în alt sens, în care poetul și pictorul erau constrînși. Se spunea că este liber de nevoia de a „imita" sau reprezenta natura; de nevoia de a-și face lucrurile imaginate de el să se conformeze „legilor" și faptelor naturii, cum ar fi anatomia, perspectiva etc[15]. Cei care susțineau această părere nu-și dădeau seama cît de des, și cît de ușor, pictura și poezia au scăpat de cerințele naturalismului. În mod evident, pictura postimpresionistă și cea suprarealistă nu sînt „legate" în această privință.

Alți filozofi din perioada romantică, cînd agitau sloganul „libertății" pentru artist, se gîndeau mai curînd la libertatea față de constrîngerile nefirești și de convențiile civilizației moderne. Această atitudine și-a găsit expresia cea mai clară la Rousseau. Și alții au reînviat într-o formă nouă vechiul dualism dintre spirit și materie, suflet și trup, sau suflet și lumea materială. Trupul este un mormînt sau o temniță, spunea ascetul medieval, din care sufletul încearcă să scape. Urmărirea frumosului, spuneau Platon și Plotin, este o

---

[15] Lotze grupează artele după gradul de libertate față de necesitatea fie de a imita natura, fie de a se îngriji de scopuri practice. În această privință el așază muzica pe cel mai înalt loc. *Cf.* Colvin, „Fine Arts", p. 361. Notați și comparația lui Urries y Azara între arte „libere" și „imitative."

cale de a scăpa din lumea fizică în domeniul ideilor eterne. Omul, după Spinoza, trebuie să se străduiască de asemenea să se elibereze din robia sentimentelor.

Numeroase variaţiuni pe această temă a libertăţii au fost imaginate de esteticienii secolului XIX, cu arta în rolul de eliberator al spiritului uman. Orice artă frumoasă putea elibera, se susţinea, dar unele arte erau mai libere şi mai eliberatoare decît altele.

Către sfîrşitul secolului XIX, şcoala de critică „artă pentru artă" proslăvea anumite tipuri de artă ca mijloc de a scăpa din lumea industrială urîtă a oraşelor moderne pline de fabrici. Într-un cuvînt, exista o tendinţă persistentă de a socoti arta frumoasă (în special muzica) drept liberă; dar opiniile difereau cu privire la lucrul anume de care era eliberată şi cu privire la genul de robie din care putea elibera ea spiritul.

Astăzi se vorbeşte mai puţin de libertatea artei, cu aceste implicaţii mai vechi. Atitudinea predominantă din estetică s-a schimbat, de la glorificarea evadării la proslăvirea reintegrării artei în viaţa practică. Fiecare artă acceptă anumite funcţii şi condiţii; fiecare artist acceptă anumite limitări, cel puţin pentru o anumită sarcină. Asemenea restrîngeri nu sînt neapărat nocive, sau un semn că acea artă este inferioară altora.

În acelaşi timp, artistul din multe ţări înfruntă în veacul nostru un nou gen de constrîngere, sau una veche într-o formă nouă: aceea a regimurilor cu sisteme de guvernare totalitare. I se spune ce să creeze şi cum să creeze, în muzică, pictură, literatură, ca şi în artele utile. Este determinat să funcţioneze ca un intrument de propagandă, de îndoctrinare, de strategie militară, sau în alte moduri detestabile pentru un spirit liberalist. Artiştii romantici l-au aclamat mai întîi pe Napoleon ca pe un fiu al Revoluţiei franceze; apoi l-au denunţat ca pe un dictator... Unele mişcări revoluţionare din secolul nostru au trecut printr-un ciclu similar, devenind antiliberale în arte, ca şi în politică.

În acest sens, contrastul dintre arta liberă şi cea tributară se regăseşte în toate artele. De aceea nu poate constitui o bază de a deosebi artele între ele.

Dintr-un alt punct de vedere, psihologia modernă are ceva de spus despre pretenţiile oricărei arte de a fi liberă, chiar şi în cea mai liberală societate. Oare artistul aparent liber este într-adevăr liber, sau urmează în mod inconştient anumite imbolduri, dorinţe şi tendinţe culturale? Ereditatea şi mediul înconjurător îl fac ceea ce este. Anumite constrîngeri pot exista într-un caz, iar în altul nu; dar există întotdeauna nişte condiţii anterioare care determină modul de a proceda al artistului. Nevoia de a-şi cîştiga existenţa şi de a fi pe placul publicului poate acţiona ca o frînă asupra unui artist din orice domeniu. Reguli tradiţionale ale formei există în toate artele, inclusiv în muzică. Adesea o constrîngere aparentă acţionează ca un stimulent şi o directivă, în timp ce oamenii complet „liberi", avînd toţi banii şi toate prilejurile de care au nevoie, stau pe loc. Observarea naturii poate stimula imaginaţia în loc de a o îngrădi. De pildă, un arhitect nu este obligat să se simtă legat de cerinţele funcţionale ale clădirii sale; el le poate însă resimţi ca pe un prilej favorabil, ca pe un factor stimulator. În toate artele, un artist se simte liber atunci cînd face ceea ce doreşte în mod conştient să facă. Toate artele dau un oarecare cîmp liber imaginaţiei active, şi toate pot fi urmate într-o obedienţă pasivă faţă de o autoritate exterioară.

8. **Producţia manuală sau mecanică; folosirea uneltelor**

Într-un capitol anterior, observam că distincţia dintre „făcut de mînă" şi „făcut de maşină" era subliniată în mod special în domeniul artelor utile, dar că poate fi aplicată şi în pictură şi sculptură, şi într-o oarecare măsură în toate artele. În toate — inclusiv muzica şi literatura — sînt folosite

din ce în ce mai mult dispozitive mecanice, pentru reproducere și execuție, și chiar și de artistul creator însuși.

La prima vedere, pare deplasat să vorbim despre literatură și muzică făcută de mașină. Ce diferență există dacă autorul sau compozitorul își așterne ideile cu mîna sau cu mașina de scris, sau le rostește, le cîntă sau le interpretează în fața unui dispozitiv de înregistrare? În multe cazuri, nici una; dar folosirea de unelte noi are un mod de a influența subtil și treptat formele produse. De exemplu, romancierul și dramaturgul sînt afectați de dactilografierea rapidă și ușoară, de revizia și redactilografierea manuscriselor. Hîrtia și tipografia ieftine produc o cantitate mare de literatură care altfel nu s-ar păstra. Copiii mici și adulții analfabeți se pot exprima direct într-un dispozitiv de înregistrare, fără să învețe o metodă dificilă de notație. Mașinile adesea eliberează și facilitează expresia, în loc de a o înrobi. Acest lucru se poate aplica oricărei arte unde mașina este dirijată de o minte sau de minți creatoare. Va fi posibil să se inventeze o mașină care să poată amesteca și recombina tonurile muzicale în diferite modele de melodii, armonii și ritmuri, la fel cum un caleidoscop produce modele vizuale. Aceasta ar fi într-adevăr o artă mecanică. Dar faza mintală de producție poate fi și ea oarecum mecanică în alt sens, fără folosirea vreunei mașinării: adică, atunci cînd cade într-o rutină stereotipă de repetare automată, sau de supunere față de niște legi prestabilite.

Dacă a părut vreodată posibil să se împartă definitiv toate artele pe această bază, speranța aceasta se micșorează acum cînd tehnica mașinilor invadează toate artele. Cel mult, se pot face comparații în funcție de gradație. În prezent creația în literatură și muzică face uz mai puțin de dispozitive mecanice; aceea din pictură și sculptură într-un grad intermediar, ca și în artele grafice și la turnarea în bronz.

Leo Adler, după cum vă amintiți, propunea o împărțire a artelor în „directe" și „indirecte" —

unul din tipuri neavînd nevoie de nici o unealtă, ca în dans și muzică; celălalt avînd nevoie. Am mai criticat această idee, pe temeiul că toate artele folosesc unelte, instrumente sau accesorii de vreun fel. Dansul și muzica folosesc măști, costume, instrumente; literatura scrisă folosește unelte de scris. Pe de altă parte, ceramica poate fi făcută fără alte unelte în afară de mîinile omului. „Direct sau indirect" nu deosebește arte întregi, ci tipuri sau stadii din cadrul artelor. Cîntatul cu vocea și literatura orală sînt excepții notabile, și este bine să subliniem capacitatea lor de a se dispensa de orice instrumente exterioare, materiale, sau de prelungiri ale corpului. S-ar putea adăuga dansul complet nud, dar el are mari limitări în afară de tabu-urile sexuale, și nu s-a dezvoltat niciodată prea mult ca artă, nici chiar la popoarele primitive.

9. Producția solitară sau în cooperare

Această distincție nu a prea fost luată în seamă în sistemele de artă[16]. Ea este legată de gradul de mecanizare și de natura materialelor brute folosite. Un tip de artist creează în singurătate: tradiționalul poet sau pictor, singur în mansarda sa, așteptîndu-și muza inspiratoare. El nu are nevoie decît de hîrtie albă sau de pînză și materiale simple de scris sau de pictat, pentru a ieși cu un produs finit. Un alt tip lucrează în grup, executînd o sarcină specializată sau coordonînd un număr de lucrători specializați; consultîndu-se, cerîndu-se și ajutîndu-se între ei. Diferența aceasta este determinată în primul rînd de natura artei, sau de temperamentul individual al artistului, de mediul cultural sau de stilurile și tendințele de moment?

---

[16] Alain (Emile Chartier), în *Système des beaux-arts* (Paris, 1926), face distincția între arte „solitare" și sociale". El a exagerat, totuși, această distincție. Nici o artă nu este în întregime solitară. Multe pot fi și una și alta.

Toți acești factori operează într-o oarecare măsură. O personalitate introvertită, închisă în sine, probabil că-și va alege o artă care poate fi solitară, ca poezia; una în care să nu trebuiască să se frece de alți oameni. Tipul sociabil va prefera un atelier agitat și aglomerat. Unii artiști alternează între societate și singurătate. Mișcarea romantică glorifica meditația solitară. Multe culturi primitive nu încurajează sau nu permit acest tip; producția de artă este un proces comun, reglementat pe plan social. Unele arte permit ambele tipuri: pictura era un proces mai colectiv în breasla medievală sau în atelierul lui Rubens decît în rătăcirile solitare ale lui Gauguin. Unele ajutoare amestecau culorile, altele pictau părți minore ale tabloului, în timp ce maestrul făcea schițe, distribuia sarcini și picta el însuși părțile importante. În orice artă e loc și pentru un lucru făcut în comun și pentru lucrătorul solitar care țîșnește din cînd în cînd cu cîte o schiță, o arie sau o povestire. Dar există, de asemenea, și o oarecare gradație între arte în această privință. Arhitectura a fost întotdeauna o artă care pretinde multă colaborare, dimensiunile și diversitatea ei împiedicînd executarea de către o singură persoană. În catedrala medievală, multe minți se consultau asupra schițelor și supravegheau diferitele faze ale construcției. Teatrul a fost întotdeauna un loc gălăgios, aglomerat, cu multe comenzi care se strigă dintr-un loc într-altul. Industria cinematografică de astăzi este cel mai bun exemplu extrem de specializare și cooperare, adesea confuză, adesea eficientă.

Specializarea și colaborarea pot avea loc într-un proces simultan în aceeași încăpere, ca în turnarea unui film. Ele pot, de asemenea, să fie despărțite în timp și spațiu, în multe procese aparent separate, consecutive. Procesul total prin care un fotoliu tapițat se realizează din materiale brute este extrem de specializat și subdivizat. Stofa care acoperă scaunul a fost probabil făcută într-o fabrică cu totul separată de cea care a făcut rama de lemn. Arcurile, chingile și lacul sînt, de ase-

menea, produse separat. Stofa a avut propria ei fază creatoare, de proiectare, într-o fabrică textilă care producea stofă de tapiserie, de draperii, de haine și pentru alte întrebuințări.

Industrializarea modernă afectează acum producția de literatură de mare popularitate, de articole speciale, piese și biografii; de asemenea, de muzică și texte de mare popularitate pentru cîntece și reviste muzicale. Mari edituri și teatre fac comenzi, cumpără produse, le modifică și le combină în propriile lor birouri. Revistele și agențiile de publicitate comandă ilustrații, care să fie pictate într-un anumit fel. Artistul solitar dispare aproape cu totul, deși unele intervale de singurătate sînt încă socotite necesare pentru individul creator. Pentru a compensa depersonalizarea unui asemenea proces, se face publicitate în jurul numelor și personalităților „înfrumusețate“ ale unor autori, compozitori și actori, care dă o falsă impresie asupra independenței lor reale. Mulți artiști își mențin cu încăpățînare izolarea creatoare, dar tentațiile colectivizării sînt mari.

S-ar părea deci că nici o artă nu este scutită de procesul de colectivizare, de industrializare, al epocii prezente; dar că unele (cum ar fi poezia) îi rezistă mai mult decît altele (cum ar fi arhitectura). Artele pot fi oricînd comparate între ele în ceea ce privește măsura de industrializare a fazei lor productive. Dar condițiile se schimbă rapid, iar rezultatul nu este o împărțire permanentă a artelor. Se vor produce, fără îndoială, reacții, chiar și în artele cele mai industrializate, spre o reîntoarcere la artistul solitar.

Teoretizarea excesivă a procesului artistic a socotit că tipul solitar este singurul tip, sau singurul care este important. Ambele trebuie să fie luate în considerare, iar procesul descris ca atare.

10. **Formă, sunet, cuvînt**

Distincția făcută de Kant între *bildende* și *redende Künste* se referă la genurile de activitate. *Redend*

este „vorbitor" sau „vorbire", în timp ce *bildend* — un termen greu de tradus, după cum am văzut — este redat poate cel mai bine în acest context prin *formă vizuală*. Sensul folosit de Kant este mai larg decît *Plastik* sau arte plastice, care se rezumă la sculptură și arhitectură; artele formei includ și pictura, grădinăritul, mobilierul și costumul.

Noțiunea unui grup de arte referitoare la forma vizuală nu a fost pe deplin lămurită nici de Kant. El a restrîns-o într-un mod care suscită încă discuții, lăsînd în afară „aranjarea mesei" și alte arte doar „agreabile sau plăcute" care se referă și ele la forma vizuală. El a mai omis și arta jocului de lumini, lăsîndu-i loc alături de muzică cu titlul de „arte ale jocului frumos al senzațiilor". Aceasta, în ciuda faptului că și ea poate cuprinde forme vizuale. (Martore sînt orga de lumini modernă și filmele colorate „abstracte"). Kant nu se pronunță clar în privința dansului, care cuprinde și el forme vizuale, cum face și modernul cinematograf, în general. Faptul că el a restrîns aparent *bildende Künste* la artele statice sau „artele repausului" a determinat un șir de adepți ai săi, pînă la Dessoir, să identifice aceste două grupe. Aceasta a avut dezavantajul de a despărți dansul, pantomima, arta dramatică și cinematograful de *bildende Künste* și de a le așeza între artele temporale, împreună cu muzica și poezia. Astfel se pierde din vedere înrudirea lor vădită cu pictura și sculptura, ca arte ale formei vizuale — o înrudire evidențiată de Isadora Duncan atunci cînd folosea vase și statui grecești, și de Disney cînd folosea picturi în filmul de desene animate. Din alt punct de vedere, desigur, este just să le așezăm împreună cu muzica și poezia; adică, atunci cînd enumerăm artele mobile sau temporale. Greșeala, care revine mereu în teoriile germane, provine din încercarea de a face toate aceste diviziuni să coincidă. Adevărul este că dansul și cinematograful țin de muzică în unele privințe; de pictură și sculptură în altele.

Pe scurt, concepția lui Kant asupra „artelor formei vizuale" este o bază de pornire utilă, cu condiția să nu aderăm prea strîns la interpretarea ei tradițională. O vom găsi atît utilă cît și consecventă, prin faptul că include în acest grup artele mobile, temporale ale formei vizuale, precum și pe cele statice. Va cuprinde deci arhitectura și urbanistica; pictura și sculptura; artele aplicate și meșteșugurile, inclusiv arta grădinăritului, mobilierul și decorația interioară; dansul și artele teatrale, inclusiv cinematograful, orga de lumini sau jocurile de lumini, și o mulțime de arte minore, ca jocurile de artificii și aranjarea mesei, pe care Kant le-a ignorat sau le-a privit cu o condescendență binevoitoare. Va cuprinde toate celelalte arte în care există un factor important al modelării vizuale, fie ea statică sau mobilă, plană sau în spațiu.

Ce se modelează în aceste arte? O mare gamă de materiale fizice, vizibile. În funcție de calitățile sau componentele senzoriale: linie, lumină și întuneric, culoare, structură, suprafețe și corpuri în spațiu. Toate sînt modelate sau li se dă formă spațială, în două sau trei dimensiuni. În desen, se modelează linii și zone de lumină și întuneric pe o suprafață plană. În sculptură, se modelează materialul brut într-o formă spațială mai mult sau mai puțin permanentă. În dans, se modelează propriul corp într-o serie de posturi și gesturi trecătoare.

Din punctul de vedere al *procesului* creator, „modelarea" în toate aceste arte este activă, mobilă și temporală. Distincția dintre static și mobil, sau repaus și mișcare, se aplică numai cînd se împart artele pe baza tipului de *produs*. Artistul nu este static în nici una.

Cum pot fi incluse aici dansul și teatrul, cînd ele cuprind și un factor muzical; cînd ele sînt de obicei clasificate ca arte mixte sau combinate? Nu este nimic greșit în enumerarea unei arte în două sau mai multe categorii; adesea acest lucru este inevitabil, din cauza naturii multilaterale a artelor. Teatrul este o artă vizuală; el este de aseme-

nea o artă muzicală și vorbită. O mare sursă de erori ale sistemelor de arte, după cum am văzut de multe ori, a fost insistența de a așeza fiecare artă într-un compartiment, și numai într-unul. Totuși, dacă se preferă, „artele modelării vizuale" pot fi interpretate ca „arte ce se rezumă la modelarea vizuală", lăsîndu-se astfel în afară dansul și teatrul. Aceasta va face necesar grupul suplimentar obișnuit al „artelor combinate", cuprinzînd doi sau mai mulți asemenea factori. Fiecare metodă are avantajele ei. Uneori, este bine să avem o cuprindere completă a artelor care implică forma vizuală, astfel încît generalizările noastre asupra formei vizuale în artă să se bazeze pe date corespunzătoare. În acest scop, este bine să avem o noțiune generală care să le poată îmbrățișa pe toate și să nu lăsăm unele arte importante într-o categorie îndepărtată, numai pentru că ele cuprind și alți factori.

Cea de-a treia categorie a lui Kant, „artele jocului frumos al senzațiilor", este o expresie vagă și greoaie, care nu a prea fost adoptată. Este prea largă, deoarece toate artele cuprind un oarecare „joc frumos al senzațiilor". Este oarecum minimalizantă pentru muzică, accentuînd mai curînd factorii senzoriali decît pe cei expresivi din ea. Are dezavantajul, pentru unele scopuri, de a pune culoarea împreună cu muzica. Kant nici nu bănuia, în vremea sa, ce ar putea să devină jocul de culori; de fapt, și acum este încă la început. Dar devine categoric o artă a formelor vizuale, a zonelor de culoare aranjate în grupuri și secvențe organizate, mai curînd decît a senzațiilor împrăștiate. Muzica, socotită ca artă a sunetelor destinate auzului, este destul de diferită de toate celelalte pentru a merita o clasă aparte, din punctul de vedere al procesului. Desigur, dacă ne gîndim la mobilitate și dezvoltare temporală, gruparea este cu totul diferită, avînd muzica așezată alături de teatru, dans și literatură.

Care sînt tipurile fundamentale de procese cuprinse în muzică? Cîntatul cu vocea și la tot felul

de instrumente. „A suna" cuprinde toate sunetele[17]. Nu toate genurile de sunet sînt acceptate ca artă muzicală; dar nici toate genurile de formă vizibilă nu sînt acceptate ca artă vizuală. În ambele cazuri, selecția și organizarea în vederea efectului estetic sînt socotite drept o caracteristică a tuturor artelor. Genurile de sunet care urmează să fie selectate ca muzicale constituie o problemă de gust și de stil, care nu trebuie să fie prescrise prea strict într-o definiție obiectivă. Occidentalul consideră mare parte din muzica orientală și primitivă un simplu zgomot, și viceversa. Sunetele muzicale sînt numite uneori „tonuri", așa cum am remarcat în legătură cu mijlocul de expresie. Dar acest cuvînt nu are o formă verbală convenabilă. Muzica nu se rezumă întotdeauna la tonuri cu o înălțime precisă; multă muzică primitivă constă numai din bătăi de tobă organizate.

Artele „vorbirii", după Kant, sînt poezia și retorica sau elocința. Literatura în proză, cuprinzînd romanul și eseul, este ignorată de el, ca și de cei mai mulți teoreticieni; marea epocă a romanului abia începea. Dramaturgia este așezată în altă parte, ca artă combinată. „Literatură" este denumirea acceptată de noi pentru toate artele verbale. Sînt ele oare cuprinse toate așa cum se cuvine, în funcție de procesul de bază, în „artele vorbirii"? A vorbi înseamnă „a rosti vorbe sau sunete articulate cu modulația obișnuită a vocii, prin opoziție cu cîntatul; a exprima gînduri prin cuvinte vorbite" (Webster). Dificultatea, după cum am observat de multe ori, constă aici în faptul că literatura nu mai este o artă în întregime vorbită; ea este în mare parte una a scrierii tăcute și a lecturii tăcute, în special în proza de ficțiune și în eseu. După cum arată numele, ea este o artă a literelor. „A verbaliza" cuprinde atît vorbirea cît și scrierea cuvintelor; este un termen de uz psiho-

[17] „A suna" (v. intranz.): „A scoate un zgomot sau sunet, ca de exemplu cu glasul sau cu un instrument; a produce un efect auzibil; a da un impuls aerului care să afecteze organele auzului. «A învățat mai întîi trompetele vorbitoare cum să sune» (Dryden)" (Webster).

logic curent şi este definit după cum urmează: „a formula cu pricepere; a exprima punînd accentul pe alegerea cuvintelor" (Webster). Prin analogie cu artele formei şi ale sunetului, verbalizarea este al treilea proces fundamental al artelor.

Evident, aceste categorii se suprapun. În anumite privinţe, literatura este o artă auditivă, în altele o artă vizuală. Ea a devenit atît de vastă şi de importantă în sine, deosebindu-se mult de alte arte vizuale şi auditive, încît merită să fie o categorie principală separată.

În măsura în care literatura este vorbită, ea are caracteristici comune cu muzica. Acest lucru este important în special în analizarea poeziei. În măsura în care literatura este scrisă, ea devine o artă a modelării vizuale. Acest lucru este important cînd e vorba de culturile timpurii: de exemplu, urmărirea dezvoltării limbii şi literaturii scrise în ideogramele din China sau Egipt; şi studierea relaţiei literaturii cu caligrafia. În timpurile moderne, forma vizuală a literelor s-a desprins de structura esenţială a formei literare, şi s-a dezvoltat ca o tehnică separată. Ea tinde adesea să fie extrem de standardizată, transparentă şi fără efecte asupra înţelesului, în afară de simbolismul convenţional al literelor — adică forma şi culoarea exactă a literelor nu schimbă înţelesul unui poem. Literatura a devenit astfel în mod esenţial o artă a aranjării înţelesurilor verbale în forme.

Pe de altă parte, verbalizarea este un proces care intră atît în artele formei, cît şi ale sunetului. Caligrafia şi tipografia sînt moduri de producere şi aranjare a cuvintelor, dar ele sînt clasate drept arte ale formei vizuale din cauză că accentul lor se pune aici, şi nu asupra înţelesului. Construcţia de viori este o artă a formei vizuale, dar este strîns legată de sunet. Muzica este adesea verbală, ca în cîntece şi oratorii; dar acestea sînt clasate totuşi ca tipuri de muzică, în măsura în care scot în evidenţă calitatea sunetului.

Putem astfel împărţi artele, în privinţa proceselor de bază cuprinse, în arte care pun accentul pe *forma vizuală*, cele care pun accentul pe *sunet*

şi cele care pun accentul pe *verbalizare*. Există multe puncte limitrofe şi tipuri variabile, cum ar fi imnurile religioase, în care ar fi greu de precizat unde cade accentul, pe sunet sau pe înţelesul verbal. La un moment dat semnificaţia religioasă a unui oratoriu ar putea părea mai importantă decît muzica; alteori, accentul se schimbă.

Categoria de „arte combinate" nu este necesară, căci există de obicei o preponderenţă a accentului pe un factor sau altul, cel puţin la un moment dat. Opera este o artă combinată, dar este grupată, pentru scopuri practice, în categoria muzicii, pentru că accentul ei este acolo. Baletul este de obicei o artă cu accentul vizual, în ciuda importantului său factor muzical. Toate aceste clasificări trebuie să fie temporare şi să se refere la anumite perioade, stiluri şi ambianţe culturale.

11. Compunere, proiectare, interpretare şi manufacturare

A spune că muzica este o artă a sunetelor — adică a cîntatului cu vocea sau cu instrumentele — nu descrie precis toate felurile de activitate desfăşurate în muzică. Aceasta se referă mai ales la interpretarea finală. Un compozitor poate să nu cînte aproape deloc, dar să scrie foarte mult note muzicale pe hîrtie. A numi literatura arta vorbirii se pretează la aceeaşi critică: un autor de obicei îşi scrie producţiile şi poate să nu le rostească niciodată cu glas tare. Dacă este dramaturg, actorii îi vor rosti cuvintele. În fiecare artă, sînt îndeplinite mai multe genuri de activităţi.

În muzică, se face deosebire între „compunere" şi „interpretare". Artistul care scrie muzică originală este un „compozitor". Cel care cîntă din gură sau la un instrument nu este numit întotdeauna „interpret", ci mai curînd muzician sau, mai specific, cîntăreţ, pianist, violonist etc. În literatură, cuvîntul „compoziţie" se foloseşte uneori, dar artistul original este numit „autor" sau „scriitor" sau, mai specific, poet, romancier,

dramaturg, eseist etc., după tipul de formă literară pe care o produce. Interpretul de teatru este actor, iar alte genuri de interpretare literară sînt „oratoria“ și „lectura dramatică“ (numită mai înainte „elocință“). Latura de pronunțare a cuvintelor din meșteșugul unui actor se numește „dicțiune“. În dans, interpretul este un dansator, pe cînd coregrafia este „arta de aranjare a dansurilor“ sau de „reprezentare a dansului prin semne, așa cum muzica este reprezentată prin note“ (Webster). Există puțini coregrafi, iar cea mai mare parte a dansatorilor își creează propriile lor dansuri, adesea fără ajutorul notației coregrafice. Într-un sens larg, „compoziție“ este folosit pentru a cuprinde creația originală în oricare din aceste arte[18].

Interpreții ca și compozitorii oricăreia dintre aceste arte sînt numiți „artiști“, într-un sens laudativ. Artele interpretării sînt uneori clasate ca „arte auxiliare“ în legătură cu cele ale compoziției. Astfel, arta dramatică și alte arte teatrale sînt considerate ca auxiliare ale literaturii dramatice; interpretarea la pian, ca auxiliară a compoziției muzicale. Desigur, un individ poate să le facă pe amîndouă și să le combine, ca atunci cînd un compozitor „improvizează“ la pian într-un concert. Interpreții mari privesc uneori compoziția ca un „auxiliar“ al propriilor lor talente; unui dramaturg i se poate cere să scrie o piesă specială pentru o anumită actriță.

Interpretarea repetată este necesară în toate artele care cuprind prezentarea de forme mișcătoare, schimbătoare — „artele interpretative“. Această categorie cuprinde muzica, teatrul și unele arte ale formei vizuale, cum ar fi dansul, pantomima și marionetele. Ea este necesară din cauza evanescenței imaginilor prezentate ochilor sau urechilor. Acești stimuli trebuie să fie reactivați în succe-

[18] „A compune“: „A construi prin efort mintal; a proiecta și a executa, sau a aduna laolaltă, într-o manieră care cuprinde adaptarea formelor de expresie la idei, sau la legile de armonie sau proporție; ca a compune o frază, o predică, o sonată, un tablou“ (Webster).

siune temporală, de fiecare dată cînd opera de artă trebuie să fie percepută. Interpretarea poate fi „în persoană“, de către actori sau muzicieni vii, sau prin operația mecanică a unui dispozitiv de reproducere, cum ar fi un film de cinematograf sau un disc de gramofon.

În formele statice, ca de exemplu, case, vase, picturi de șevalet și statui, execuția repetată nu este necesară. Aceste produse sînt construite sau manufacturate o dată pentru totdeauna. În condiții potrivite de lumină și poziție, ele vor produce automat stimuli vizuali similari — undele luminoase indicînd amănuntele de contur și de culoare care constituie forma. Atîta timp cît obiectul își menține structura fizică, el poate fi perceput oricînd fără o activare repetată. De aceea, nu vorbim despre „interpretarea“ unei astfel de opere de artă, deși ea poate fi arătată uneori în condiții favorabile speciale, cu un efect oarecum teatral. Într-un alt sens, totuși, procesul final de manufacturare a unui vas sau a unei case este un fel de interpretare. Proiectele artistului sînt permanent interpretate sau executate într-un singur proces[19].

Există multe tipuri intermediare: de exemplu, artele peisagisticii și ale grădinilor. O grădină este în unele privințe o formă mobilă, chiar dacă la o grădină cadrul de bază este fix. Ea poate avea apă curgătoare, copacii ei se leagănă în bătaia vîntului, iar culorile se schimbă cu anotimpurile.

[19] Definiția lui Webster cuprinde ambele tipuri de „interpretare“: „1. Actul de a interpreta; îndeplinirea sau executarea în acțiune, executarea într-o serie sau manieră formală sau cu măiestrie tehnică sau artistică; de pildă, executarea unei îndatoriri, interpretarea unei piese de teatru sau a unei piese muzicale“. „2. A duce la bun sfîrșit; a completa sau a îndeplini“; „3. A duce la bun sfîrșit sau a executa; în special o funcție regulată, un rol sau o obligație prescrisă, sau o acțiune care cere o măiestrie specială sau o capacitate specială; a realiza în forma cuvenită; de pildă, a interpreta... un număr muzical“. A „executa“ înseamnă „a duce la capăt sau la bun sfîrșit; a îndeplini, a completa; a termina; a efectua; a înfăptui; de pildă, a executa un plan, un scop... A executa o piesă muzicală, fie la un instrument fie cu vocea; de pildă, a executa bine o partitură“.

Un proiectant peisagist o poate proiecta o dată pentru totdeauna pe hîrtie, lăsînd grădinarilor sarcina de a planta și de a menține vegetația sănătoasă. Dacă este propria sa grădină, s-ar putea să schimbe mereu proiectul de-a lungul anilor, plantînd ici și colo arbuști și executînd o parte din treabă singur. Totuși, este un tip de formă care nu cere o interpretare specială de fiecare dată cînd este privită. Odată plantată grădina, schimbările făcute după aceea sînt în majoritate automate, produse de interacțiunea climatului cu structura plantelor. Același lucru se poate spune despre creșterea animalelor decorative, cum ar fi peștișorii aurii. Formele lor sînt mobile, dar munca artistului se face mai ales atunci cînd sînt prăsiți și născuți; după aceea, aspectul lor de forme și culori mișcătoare continuă automat. Un dresor de animale, în schimb, poate face ca animalele sale să execute o serie de mișcări care nu sînt automate și cer o execuție specială.

În artele care realizează produse vizuale statice, termenul analog pentru compoziția muzicală este numit cel mai adesea *proiectare*[20]. Distincția dintre proiectare și execuție în aceste arte este uneori confuză și alteori limpede, în funcție de gradul de specializare care s-a produs. Pictorul de obicei își concepe, schițează și execută produsul; tot astfel, în multe cazuri, face și sculptorul, gravorul sau olarul. În timpul procesului de executare își poate revizui planul. Dar nu se întîmplă întotdeauna astfel. Un pictor poate schița un model pe care alții să-l execute, de exemplu, în tapiserie; sau să-l lase să fie pictat de ajutoarele sale. Un sculptor poate face un model din argilă și să lase pe alții să cioplească sau să toarne statuia. Un gravor poate să-i pună pe alții

[20] „A proiecta": „A plănui mintal; a concepe ca un tot, complet sau în linii mari; a organiza un plan; a urzi; spre deosebire de «a executa»; de pildă, A a proiectat această biserică, dar B i-a adus la îndeplinire planurile". Un „proiect" în acest sens este „o schiță preliminară; un contur sau o schemă a principalelor trăsături ale unui lucru de executat, ca un tablou, o clădire sau o decorație; o schițare; un plan" (Webster).

să-i tipărească gravurile. Un arhitect clădește rareori singur o casă. Munca sa creatoare nu trebuie neapărat să includă execuția sau realizarea; aceasta este lăsată constructorilor, antreprenorilor, dulgherilor, zidarilor etc., pe care el poate să-i supravegheze în parte. Sarcina sa specială este aceea de a produce o *serie de directive* sub formă de desene, inclusiv schițe realiste ale clădirii proiectate, desene tehnice ale diferitelor elevații la scară și care să arate construcția interioară, calcule explicative și instrucțiuni verbale. Din ce în ce mai mult, această tendință există în toate artele aplicate și în meșteșuguri: în țesături, confecții, mobilier și altele de acest fel. În acest domeniu, cineva, de obicei numit „proiectant", face schițe și specificații verbale sau de altă natură, care să îndrume pe alții cum să execute sau să manufactureze produsul.

În artele mai industrializate, proiectarea și executarea sînt împărțite la diferiți lucrători și grupuri de lucrători specializați, dînd naștere la ocupații distincte. Cazul pictorului solitar care face toată treaba singur reprezintă un stadiu destul de timpuriu, nediferențiat, din evoluția artelor. Aceasta nu înseamnă, neapărat, că o metodă este mai bună sau mai rea decît alta. Pur și simplu este adaptată producției pe scară restrînsă. Ori de cîte ori se ivește cererea pentru un produs prea mare sau prea dificil pentru a fi executat de un singur om (ca în arhitectură și sculptura colosală), sau pentru multe copii ale produsului, procesul de producție tinde să se specializeze în faze separate de proiectare și de execuție. Fără voia pictorului solitar, aceasta i se întîmplă cînd operele lui sînt cerute. Un exemplar făcut de mînă al fiecărui tablou nu este de ajuns. Chiar și cîteva copii făcute de mînă, ca în evul mediu, nu sînt de ajuns. Un mare număr de admiratori de-ai săi doresc reproduceri în culori. Astfel faza de execuție este continuată în altă parte, iar pictura sa originară este tratată ca un proiect sau o serie de directive pentru tipograf.

Toate artele, deci, cuprind interpretare sau exe-

cuţie, ca şi proiectare sau compoziţie. În toate cele două faze pot deveni procese distincte. Alteori, cele două faze pot fi contopite într-un proces nediferenţiat, îndeplinit de un individ sau de un grup. Toate artele au fost la început de acest tip. Bardul primitiv era şi compozitor, şi poet, şi cîntăreţ din gură, şi harpist. El repeta cîntece tradiţionale şi le modifica puţin, conştient sau inconştient. Astăzi, există frecvente reveniri la idealul artistului-meşteşugar din vechime, ca în mişcarea lui William Morris, care îndeamnă pe artişti să combine imaginaţia creatoare cu meşteşugul în diferite tehnici. Dar tendinţa principală se îndreaptă în cealaltă direcţie, căci tehnicile devin prea complicate, iar proiectarea devine o profesie specializată de sine stătătoare, foarte bine plătită. Totuşi, proiectantul trebuie să aibă încă „simţul mijlocului de expresie" şi al metodelor actuale de fabricaţie pentru a produce un proiect realizabil.

Se poate face astfel o distincţie între arte şi artişti, cu privire la gradul în care proiectarea şi execuţia sînt separate într-un anumit moment şi loc. Ea se mai poate face şi în privinţa numărului de realizări cerute: dacă o realizare este de ajuns, sau sînt necesare realizări repetate. Acest din urmă punct cere mai multă atenţie, căci există mai multe feluri de „realizare" decît ne dăm seama în mod obişnuit.

Desenele unui arhitect, după cum am văzut, constituie un ghid sau o serie de îndrumări pentru muncitorii care vor „realiza" sau duce la bun sfîrşit clădirea. Partitura muzicală a unui compozitor reprezintă tot o serie de îndrumări pentru executantul muzical, în ceea ce priveşte modul cum să cînte din gură sau la instrument. Este un aranjament de simboluri vizuale, folosite pentru a îndruma felul cum să sune muzica. O partitură modernă conţine specificaţii amănunţite, nu numai în privinţa notelor şi instrumentaţiei, dar şi a duratei, tăriei, calităţii tonului, accentelor, ritmului şi frazării tonurilor şi grupurilor de tonuri. Chiar şi aşa, ea lasă anumite nuanţe de expresie nespecificate sau nedeterminate, pe care executantul să le in-

terpreteze. Primele partituri muzicale lăsau mult mai multe lucruri nedeterminate; uneori chiar şi armonizarea vocilor subordonate. În teatru, un text dramatic conţine o serie de îndrumări pentru actori: cum să vorbească, cum să gesticuleze, cum să se mişte încoace şi încolo. El lasă adesea foarte multe detalii nedeterminate: de exemplu, costumele, decorurile, luminile, înfăţişarea exactă a actorilor, ritmul, tonurile exacte ale glasurilor. Uneori un actor sau un regizor notează pe un exemplar al textului care va fi folosit pentru scenă diverse îndrumări suplimentare în aceste privinţe. Un text dramatic sau un scenariu, deci, este un aranjament de simboluri vizuale, folosite pentru a îndruma vorbirea şi acţiunea fizică. Textul unui orator, în formă scrisă, îndrumă de obicei numai rostirea cuvintelor, lăsînd intonaţia şi gesturile nedeterminate. Acestea sînt relaţii reale, funcţionale, între procesul de creaţie sau compoziţie şi procesul de execuţie, cuprinzînd folosirea de forme vizuale simbolice ca instrumente de control parţial. În măsura în care un autor sau un compozitor lasă anumite detalii ale realizării nespecificate, el lasă deschisă poarta contribuţiilor originale ale altora: de exemplu, a dirijorului orchestrei sau a regizorului de teatru.

Persoanele cu înaltă calificare în folosirea partiturilor muzicale — de exemplu, un dirijor de orchestră experimentat — pot să citească în gînd o partitură şi să-şi imagineze cum ar suna. Ele pot, cu alte cuvinte, să-i dea o *interpretare imaginară*, mult mai limpede şi mai vie decît poate s-o facă o persoană obişnuită. Partitura devine o serie de îndrumări pentru executarea ei imaginară. Toţi oamenii cultivaţi s-au specializat acum în lectura în gînd a textelor literare. Poţi să citeşti în gînd o piesă de Shakespeare sau o odă de Keats, şi să-ţi imaginezi în oarecare măsură cum ar suna. Aceasta este o interpretare imaginară a formei literare. Cînd citim poezie, avem tendinţa să ne imaginăm sunetele cuvintelor cu mai multă grijă decît citind literatura în proză. Convenţiile formei în versuri tipărite ne dau de înţeles, în

primul caz, că această formă este potrivită. Cînd citim proză, avem tendinţa să ignorăm multe din sunetele-cuvinte sau să ni le imaginăm foarte vag, dînd atenţie celorlalte semnificaţii ale cuvintelor tipărite, pe măsură ce citim. Aici, deci, textul literar este o serie de îndrumări, nu atît pentru vorbirea imaginară cît pentru celelalte genuri de gîndire verbală — cuprinzînd multe genuri diferite de imagini senzoriale, noţiuni, deducţii şi alte procese psihice. Caracteristica specială a acestui gen de gîndire este o strînsă legătură cu cuvintele tipărite ca stimuli şi îndrumători. Ea este *gîndirea verbală*, prin contrast cu gîndirea muzicală sau *gîndirea prin imagini sonore* care are loc atunci cînd o partitură muzicală este citită în gînd. O asemenea lectură în gînd a literaturii este ea însăşi un gen de interpretare, în sensul larg al acestui cuvînt. Este o îndeplinire a îndrumărilor autorului pentru gîndire, care nu este mai puţin reală prin faptul că este lăuntrică şi imaginară. Genurile de interpretare pot fi, deci, deosebite ca *făţişe* sau exterioare, şi *imaginare* sau lăuntrice. Fiecare gen poate fi atribuit literaturii, ca şi muzicii.

Sarcina specifică a autorului este, deci, aceea de a aranja un dispozitiv care să poată fi folosit pentru îndrumarea gîndirii verbale, şi eventual şi a rostirii verbale, fie făţiş, fie în imaginaţie. Sarcina compozitorului muzical este aceea de a aranja un dispozitiv care să poată fi folosit ca să călăuzească cîntatul instrumental sau vocal în anumite moduri specifice (înălţimea sunetului etc.), dintre care multe sînt lăsate neprecizate de autorul de literatură. Un asemenea cîntat poate fi, la rîndul său, făţiş sau imaginar, dar acest din urmă tip este rar în prezent. Natura exactă a dispozitivului de îndrumare a unei asemenea execuţii este facultativă şi variabilă; ea poate consta din litere sau note vizibile, sau din ceva cu totul diferit care ar putea fi inventat în viitor pentru un asemenea scop.

În general, lectura în gînd a literaturii este mai curînd un mod de apreciere a artei decît de inter-

pretare. Ea este făcută de însuşi consumatorul final; nu de un gen special de artist, calificat în prezentarea de forme vizibile sau auditive consumatorului. Ea este analoagă mai curînd cu privirea tablourilor sau ascultarea muzicii, decît cu interpretarea actoricească sau cu executarea unei bucăţi la pian. Dar este bine să recunoaştem că aceste categorii se suprapun. Aprecierea nu este niciodată o absorbire complet pasivă; ea cuprinde diferite moduri de participare activă, adesea făţişă, ca şi senzorială sau mintală. Unul din cele mai bune moduri de a aprecia o sonată pentru pian este acela de a învăţa să o cînţi la pian. Aprecierea tăcută cuprinde adesea interpretare imaginară, ca atunci cînd priveşti un desen chinezesc în penel şi îţi imaginezi cum trebuie să fi fost pictat, cu gesturi line ale braţului şi mîinii, care s-au păstrat în trăsăturile vizibile ale penelului.

Separaţia netă dintre interpreţi şi observatori, ca în teatrele şi sălile de concert moderne, nu este decît un exemplu al tendinţei generale de specializare a civilizaţiei moderne. În timpurile mai vechi, exista o mai mare „participare a publicului" — rolurile de interpret şi observator erau mai frecvent schimbate şi combinate. Pe de altă parte, în literatură s-a produs o tendinţă contrară. Putinţa de a citi cuvintele tipărite a devenit atît de comună, încît nu mai avem nevoie de un gen special de interpret care să ni le citească cu glas tare; aproape oricine posedă această tehnică. O putem folosi, fie ca să resimţim o interpretare imaginară deplină, cuprinzînd sunetele cuvintelor cînd acestea par să justifice efortul, fie în formă abreviată cu deosebită atenţie mai ales asupra altor genuri de semnificaţii. Chiar şi atunci cînd citim proză, ne imaginăm uneori sunetele cuvintelor, ca şi cînd unul dintre personajele din povestire ar vorbi. Aceasta este o abordare parţială a interpretării dramatice imaginare.

12. **Crearea și producerea; plănuirea și executarea**

În timpurile moderne, după cum am văzut, făurirea și executarea multor genuri de artă s-a transformat într-un proces industrial complex, cuprinzînd multe genuri de lucrători. Nu toți aceștia sînt clasați ca artiști, și mulți dintre ei nu fac aproape deloc muncă de proiectare sau compunere. Întregul proces de a proiecta și a făuri operele de artă, de a le interpreta dacă este necesar, sau în general de a le face disponibile pentru a fi folosite și savurate, este *producerea* artei. În economie, a produce înseamnă „a valorifica pe plan economic; a face sau a crea astfel încît să fie disponibil pentru satisfacerea nevoilor omenești" (Webster). Contrariul său, în economie, este „consumare"[21].

În estetică, un contrast similar se face adesea între creație și apreciere sau experiență estetică a artei. Înțelesul general de „creare" și „producere" este cam același[22]. Dar ele sînt folosite diferit în ceea ce privește arta. Omul care proiectează și execută el însuși un obiect original de artă este numit artist „creator", iar opera sa este numită fie „creație" fie „producție". Dar cînd procesul de făurire este împărțit între un proiectant și un lucrător care îi urmează instrucțiunile, termenul „creator" este de obicei restrîns la primul. Ultimul este uneori numit „meșteșugar" sau „artizan", deși aceste cuvinte nu implică neapărat o totală lipsă de capacitate crea-

[21] „Consumarea poate consta din folosirea activă a bunurilor, astfel încît să se realizeze distrugerea lor imediată și directă, ca atunci cînd se mănîncă mîncarea, se poartă hainele sau se arde combustibilul; sau poate consta din simpla păstrare și savurare a prezenței sau perspectivei unui lucru, care este distrus doar de procesul treptat al degradării naturale, ca în menținerea unei galerii de pictură" (Webster).

[22] „A crea": „A produce ca operă a gîndirii și imaginației; în special ca operă de art sau interpretare dramatică în direcții noi și neconvenționale". „A produce": „A da ființă sau formă la ceva; a manufactura; a face; de pildă, el produce o ceramică excelentă" (Webster).

toare[23]. „Creația" implică originalitate; producția și meșteșugul pot fi originale sau nu.

Producția de artă, în sensul pe care îl folosim, include munca artiștilor care se specializează în compunere sau proiectare, și a celor care se specializează în interpretare sau executare — cîntăreți, violoniști, artizani, meșteșugari. Ea include munca multora care nu sînt ei înșiși cîtuși de puțin artiști, ci ingineri, tehnicieni, oameni de afaceri, funcționari, personal teatral auxiliar etc., din procesul total de producere a „bunurilor și serviciilor artistice" — o expresie prozaică, dar care redă realitatea. Oamenii care publică și vînd literatură, note muzicale, discuri și reproduceri în culori sînt cu toții angajați în producerea artei. În teatru, cuvîntul „producător" a căpătat un înțeles special: omul care își asumă răspunderea financiară și administrativă pentru prezentarea spectacolelor. Nu vom folosi cuvîntul în acest sens restrîns, dar și el este categoric unul din numeroasele genuri de persoane angajate în producerea artei.

Este corect, deci, să deducem că faza creatoare din producerea artei este aceea de compunere sau proiectare? De obicei așa se afirmă, în detrimentul celorlalte faze din producția de artă[24]. „Creatoare" este un termen laudativ; „necreatoare" este opusul său. Uneori arte întregi sînt descrise ca fiind „creatoare", în special pictura, poezia și compoziția muzicală, prin contrast cu artele interpretative, cum ar fi arta dramatică și cîntatul la pian, precum și cu critica și învățămîntul de artă.

[23] „Meșteșugar": „Cel care practică o meserie sau ocupație manuală; un meseriaș sau artizan; uneori, un artist sau scriitor" (Webster).

[24] Colvin atribuie proiectantului puterea de a face dintr-o întreagă industrie o „artă frumoasă" mai curînd decît o simplă „manufactură de artă". „În cazul presei gravorului, există în spatele industriei tipografice arta gravorului care, dacă gravorul este inventatorul independent al proiectului, este artă frumoasă sau, dacă el este doar interpretul invenției altuia, este, la rîndul ei, un meșteșug semimecanic aplicat în ajutorul artei frumoase a primului inventator" (Articolul „Fine Art", *loc. cit.*, p. 358).

O asemenea folosire a termenului „creator" implică două presupuneri false. Implică faptul că o compunere și o proiectare sînt întotdeauna și neapărat originale, și că alte faze din producerea artei nu sînt. În primul rînd, trebuie să se aibă în vedere că o compunere și o proiectare au devenit ocupații sau tipuri de profesii obișnuite. Într-o firmă cinematografică, un om va fi angajat să scrie texte sau scenarii, altul să compună muzică adecvată, altul să proiecteze decoruri, altul să proiecteze costume. Mobilierul, îmbrăcămintea, ceramica și multe alte industrii folosesc mii de proiectanți, unii dintre ei proaspăt ieșiți din școlile de artă. Este măgulitor să presupunem că toți sînt creatori, cu originalitatea pe care o implică acest termen. Mulți dintre ei trebuie să primească ordine din partea unui director comercial sau de producție, producînd proiecte de un tip anume. Ei adesea copiază sau adaptează produse anterioare, cu foarte mici modificări. În publicitate și în alte ramuri ale artei comerciale, există adesea o mare diferență între munca „directorului artistic" dintr-un studio și aceea a artiștilor care fac desenele. Primul poate fi tare în idei originale dar slab în tehnică; ultimii, tocmai invers. Mulți artiști comerciali bine plătiți, deși îndemînatici în lucrul cu creionul și penelul, își recunosc fățiș lipsa de imaginație creatoare și execută bucuroși instrucțiunile specifice date de director.

Munca reală de compunere și proiectare este adesea o simplă imitare sau adaptare a altor produse, cu mici schimbări pe ici și colo. Mare parte a ei este făcută din motive financiare, urmărind să satisfacă cererea consumatorului pentru un anumit gen de produs. Adesea consumatorul nu cere originalitate, ca în vesela și îmbrăcămintea ieftine. Așa-zisul proiectant nu are de făcut altceva decît să ofere o schiță care să fie folosită în actualele condiții. Chiar și în artele mai puțin industrializate, cum ar fi pictura în ulei, este limpede că marea majoritate a produselor ce apar în fiecare an nu pot avea pretenție de originalitate.

Pe de altă parte, adesea subestimăm doza de contribuție originală la arta făcută de oameni care nu-și spun „artiști creatori" și care nu lucrează în calitate de compozitori sau de proiectanți. Chiar și paternitatea unei piese de teatru sau a unui film este adesea opera a multor persoane, cu diferite ocupații. Genericul unui film cuprinde uneori cuvinte ca acestea: „scenariul de A, după un roman de B, după o idee de C". Nu numai aceștia trei, ci zeci de persoane anonime au adus o contribuție la rescrierea textului prin sugestii ajutătoare. În alte privințe, producătorul și regizorul filmului pot exercita o influență creatoare. Editorul filmului are un rol important în decuparea, selectarea și aranjarea finală a filmului. O parte din planificare și conducere este făcută de șefii mai multor secții. Sugestii cu privire la diferite aspecte ale filmului sînt date de actori și de tehnicieni, operatori, specialiști în ecleraj și așa mai departe. Astfel autorul povestirii sau al scenariului poate să aibă meritul unei mici părți din originalitatea creatoare pe care o realizează eventual filmul. De fapt, povestirea în sine este adesea extrem de banală, în timp ce efectele originale sînt datorate fotografiei, montajului și altor factori.

Am putea descrie aceste lucruri spunînd că o parte din „compunere și proiectare" (în sens larg) este făcută de oameni cu ocupații diferite. Dar compunerea, proiectarea și calitatea de autor sînt acum privite ca ocupații de sine stătătoare. Este mai puțin greșit să spunem că faza creatoare, de invenție, de plănuire, a producției de artă este adesea produsul comun a numeroase tipuri de lucrători. Nu este întotdeauna numai munca autorilor, compozitorilor și proiectanților; de fapt, aceștia sînt adesea necreatori în comparație cu alții din procesul total de producție. Există loc pentru creație în toate ramurile, precum cea inginerească, administrativă, financiară și în alte ramuri ale producției artistice, și se poate găsi în diferite ramuri și la diferite epoci.

Aceasta nu este o stare de lucruri recentă. Cine știe care e, în realitate, meritul în crearea unei catedrale sau a unei piese de altar, al episcopului care a comandat-o sau cel al vreunui meșter obscur care a supravegheat o fază a construcției? Condiția nu se limitează la industrii complexe ca aceea a cinematografului. Așa-zisul „compozitor" al unei piese muzicale poate să fie foarte puțin original și neinspirat; un simplu salahor posedînd tehnica de a fura idei și de a le așterne pe hîrtie. Un mare pianist, luînd o compoziție ștearsă și răsuflată, poate uneori să-i insufle viață și să o facă să vehiculeze efecte tonale pe care „compozitorul" nu le-a anticipat. Multe piese de teatru șterse și stereotipe au fost salvate printr-o interpretare creatoare. Folosind termenul „creator" în acest sens, trebuie să avem grijă să-l menținem distinct de orice ocupație anume sau grup de ocupații, și să-l atribuim acolo unde se potrivește într-adevăr. A-l atribui sau nu, aceasta ridică multe probleme dificile, în special în ceea ce privește doza de originalitate care este efectiv prezentă într-un caz dat. Originalitate completă nu există, și trebuie întotdeauna să ne întrebăm cu cît a contribuit acest individ în plus peste ceea ce a luat din surse anterioare; în plus peste ceea ce au contribuit colaboratorii săi. Aceasta este o sarcină a criticii și istoriei de artă, care și ele pot fi creatoare în felul lor.

Pe lîngă probleme de originalitate și valoare, este un lucru cunoscut faptul că planificarea și executarea sînt deopotrivă prezente în cursul procesului productiv. Scrierea unei povestiri sau a unei simfonii este un gen de îndrumare sau dirijare, dar nu singurul gen. Este un gen foarte blînd, necoercitiv, ca acela al unui indicator rutier sau al „modului de întrebuințare" de pe o etichetă de ambalaj; acestea au puterea de a îndruma numai dacă cineva dorește să fie îndrumat. Cel mult, opera de artă poate atrage sau ademeni pe cineva să fie îndrumat, dacă vreo presiune din afară nu operează ca să impună ascultare. Puterea ei îndrumătoare este minimă, probabil, în po-

vestirea scrisă pentru a fi citită individual, în gînd. Cititorul, dacă se plictisește, poate oricînd să se gîndească la altceva sau să lase cu totul cartea din mînă; gîndurile lui refuză să fie călăuzite așa cum indică autorul. Schița preliminară a pictorului pentru un nou tablou este un ghid provizoriu de execuție, care poate fi schimbată radical în pictura finală.

Pe măsură ce producția de artă se industrializează, sau se pune în serviciul unei forțe exterioare cum ar fi biserica sau statul, pătrunde în ea un tip diferit de îndrumare. Astfel, de exemplu, regizorul de scenă sau de film spune actorilor și muzicienilor ce să facă, în timp ce „producătorul" sau președintele firmei, vorbind cu puterea banilor, sau autoritatea guvernamentală, poate spune „regizorului" ce să facă. Într-o asemenea situație, autorul, compozitorul sau proiectantul pot primi ordine precise în privința a ceea ce să creeze. Nu trebuie să presupunem că el este întotdeauna o forță motrice impasibilă, care născocește planuri și le execută, sau comandă executarea lor. Dintr-un punct de vedere limitat, estetic, acesta pare să fie cazul, dar în orice cultură există controale mai profunde care determină atît proiectarea cît și execuția artei.

Execuția, ca și planificarea, este mereu prezentă în tot cursul producerii artei. În general, cîntatul vocal și instrumental constituie faza de execuție a muzicii, pe cînd compoziția este faza ei de proiectare. Dar, la fel cum interpretarea poate cuprinde destulă proiectare, și compoziția poate cuprinde ea însăși oarecare execuție. Din punctul de vedere al compozitorului, principalul contrast este între planul său original sau concepția sa vagă, embrionară, a simfoniei și forma ei finală, cu toate detaliile de armonie și orchestrație. Pentru el, faza de execuție constă din scrierea ei în întregime, gata pentru tipografie. Pentru tipograf, ea poate constitui o nouă sarcină de a proiecta partitura tipărită, poate cu o copertă ornamentală, iar volumul publicat completează faza de excuție a muncii sale. La fel cum materialele

fizice pot fi brute, semifabricate, tot astfel munca totală de producere a artei este plină de sfîrşituri şi de începuturi, de executări finale şi de proiectări în continuare, pe măsură ce un om îşi termină partea de muncă şi o preia altul. Stofa finisată nu este decît un material semifabricat pentru tapiţer; ca şi romanul finisat, pentru autorul de scenarii. Pe scurt, proiectarea şi execuţia sînt termeni relativi, descriind faze ale oricărei activităţi intelectuale, şi nu trebuie să fie asociaţi exclusiv cu anumite arte, ocupaţii sau tehnici. Vom înţelege mai bine producerea artei dacă vom căuta aceşti termeni într-o arie largă şi în forme variate, nu în cîteva puncte tradiţionale.

În acelaşi timp, se cuvine să afirmăm că atît proiectarea cît şi creaţia tind să se localizeze într-o oarecare măsură în anumite ocupaţii. Ar fi greşit să punem prea mult accentul pe excepţiile de la regulă. În practică, există o distincţie reală între cei care sînt plătiţi mai ales pentru stabilirea metodelor şi găsirea de idei originale, şi cei care sînt plătiţi mai ales ca să aducă la îndeplinire ideile altora. Această distincţie este exprimată nu numai în deosebiri de remunerare şi autoritate, dar şi în definiţii acceptate asupra diferitelor tipuri de profesii sau ocupaţii. Autorii, compozitorii şi proiectanţii sînt însărcinaţi în mod special cu crearea de idei noi pentru opere de artă şi cu exprimarea lor în forme potrivite, pentru a fi folosite mai departe în executarea sau interpretarea lor. Uneori ei nu izbutesc să facă acest lucru, şi cu toate acestea sînt foarte bine plătiţi, în timp ce altul, în altă calitate, îl face în locul lor. Dar există o diferenţă teoretică a ocupaţiilor, care este mai mult sau mai puţin aproximată în practică.

13. Şase tipuri fundamentale de procese în producţia de artă

Să rezumăm şi să combinăm acum cîteva puncte stabilite în paragrafele anterioare.

Unul din tipurile de artă se preocupă de *forma vizuală*. Aceasta dezvăluie o fază de execuţie sau interpretare, formarea propriu-zisă sau prezentarea formelor vizuale, ca în constituirea unei case sau executarea unei tarantele. Ea mai dezvăluie şi o fază de proiectare sau compoziţie, ca în schiţarea planurilor pentru o casă sau notarea coregrafiei unui dans. Aceasta poate fi rezumată ca *îndrumarea formei vizuale*. Modul specific de îndrumare este facultativ şi variabil, dar el ia de obicei forma de schiţe, litere, numere şi alte simboluri vizuale. El poate fi exprimat prin cuvinte rostite şi gesturi de către un director de scenă sau maestru de balet.

Al doilea tip are ca fază de interpretare *sunetul*, în special *muzical*, prin cîntatul vocal sau instrumental[25]. Acesta este de obicei făţiş, deşi poate fi şi imaginar. Faza de compunere constă din planificarea şi îndrumarea unei astfel de interpretări. Compoziţia muzicală este o *îndrumare a sunetelor*. În cultura noastră, ea se realizează de obicei prin notaţie scrisă, vizuală; dar poate fi făcută şi în alte moduri — de exemplu, prin înregistrarea interpretării pentru disc sau ecran, care apoi poate fi imitată de alţii. Mare parte din muzica contemporană de mare popularitate, precum şi muzica primitivă, este aproape imposibil să fie transpusă exact pe note; caracteristicile ritmice şi tonale, considerate esenţiale pentru o anumită piesă, nu pot fi îndrumate decît prin demonstraţie.

Al treilea tip, cuprinzînd diferitele ramuri ale literaturii, a fost numit „artele vorbirii". Această denumire nu este prea potrivită, căci vorbirea reprezintă doar unul din modurile în care este interpretată literatura. *Verbalizare* este un termen mai larg, incluzînd scrierea şi lectura în gînd. Unele ramuri ale literaturii, cum ar fi literatura

[25] Un alt gen de sunete, care cuprinde şi sunete nemuzicale, poate fi adăugat aici. El constă din „efecte sonore" realiste care sînt accesorii în radio, teatru, cinematograf etc. Nu este încă o artă distinctă sau un factor major, recunoscut al artei.

în proză, rareori sînt citite cu glas tare. Dramaturgia și poezia, deși adaptate vorbirii audibile, sînt adesea citite în gînd; în acest caz faza lor de interpretare poate consta din vorbire imaginară și eventual interpretare dramatică imaginară, gesturi imaginare etc. Noțiunea de „gîndire verbală" se aplică la toate aceste moduri de interpretare a literaturii. În consecință, sarcina universală a compoziției literare este *îndrumarea gîndirii verbale*, prin organizarea grupelor și secvențelor de cuvinte. Îndrumarea vorbirii este acum doar o funcție ocazională a textelor literare; în literatura în proză și în alte ramuri, chiar și rostirea imaginară a cuvintelor tinde să înceteze pe măsură ce lectura se accelerează. Îndrumarea acțiunii, ca în dramaturgie, este o altă funcție ocazională[26]. Faza compozițională, a autorului, este acum îndeplinită de obicei cu ajutorul literelor și cuvintelor scrise, sau cu înlocuitori ai acestora ca simbolurile tactile (Braille). Ea poate fi făcută prin vorbire într-un dispozitiv de înregistrare, ca dictafonul, gramofonul sau banda sonoră de film. Cînd este acționat să reproducă, un asemenea dispozitiv transmite ascultătorului gîndirea verbală, dar face inutilă pentru el imaginarea sau rostirea cu glas tare a sunetului cuvintelor.

Această clasificare poate fi schițată și mai concis:

I. Artele formei vizuale
   A. Faza de proiectare sau compunere: îndrumarea formei vizuale
   B. Faza de interpretare sau execuție: modelarea vizuală
II. Artele sunetului, în special muzical
   A. Faza de proiectare sau compunere: îndrumarea sunetului
   B. Faza de interpretare sau execuție: cîntatul
III. Artele verbalizării
   A. Faza de proiectare sau compunere: îndrumarea gîndirii verbale și uneori îndrumarea vorbirii și acțiunii.
   B. Faza de interpretare sau execuție: gîndirea verbală, și uneori vorbirea și acțiunea, în conformitate cu îndrumările verbale.

Nu mai este nevoie să adaug că aceste tipuri principale se suprapun, ca în reprezentația de operă care le combină pe toate trei. Am văzut deja că proiectarea și interpretarea se contopesc adesea în toate artele. Pe de altă parte, fiecare tip principal, ca și fiecare fază a lui, adesea se desparte de rest, ca ocupație specializată.

14. Faze exterioare și psihice în producția de artă

Mai există încă un mod de clasificare a proceselor și a capacităților cuprinse în toate artele. Ele pot fi clasificate ca (a) cele care scot în evidență comportarea exterioară, motorie, observabilă din afară; somatică; cuprinzînd mișcarea membrelor și a mușchilor, și adesea folosirea de unelte și instrumente; (b) cele care scot în evidență activitatea lăuntrică, psihică mintală, condusă în mare parte de creier și de sistemul nervos central[27].

Primul tip, al proceselor și mijloacelor *exterioare*, cuprinde folosirea de peneluri, dălți, tocuri, creioane, mașini de scris, viori, aparate fotografice, cuptoare și toate celelalte unelte și instrumente. El cuprinde îndemînarea mîinilor și a degetelor, a organelor vocale și simțurilor, precum și a picioarelor și bustului. Unele sînt folosite în exe-

[26] Cu privire la toate artele, examinăm acum numai procesele și funcțiile cuprinse nemijlocit în proiectarea și interpretarea operei potrivit specificului ei. Adică nu ținem seama de multiplele genuri de efecte ulterioare pe care o operă din orice artă le poate produce asupra observatorului, sau pe care se urmărește să le producă: de exemplu, efecte emoționale, morale, patriotice, educative.

[27] Termenii „mintal" și „psihic" sînt aproape sinonimi în sensul de față. Dar „mintal" este adesea restrîns la „intelectual", în timp ce „psihic" cuprinde mai precis și activitățile senzoriale, emoționale, volitive și imaginative. În această antiteză nu se implică nici un fel de dualism fundamental, metafizic sau psihologic.

cutarea şi interpretarea artei, altele în compunerea ei. Capacitatea în aceste direcţii este întotdeauna învăţată; nu este niciodată pe de-a întregul o problemă de reflexe înnăscute, deşi aptitudinea înnăscută ajută la determinarea capacităţii de a învăţa cu mai mult succes una sau alta. Asemenea îndemînări sînt învăţate în mod conştient în toate culturile; unele, cum ar fi scrisul, aproape de toţi; altele, cum ar fi pictura, numai de grupuri speciale. Ele nu sînt niciodată pur somatice, manuale sau musculare ci necesită întotdeauna un oarecare control mintal. Totuşi, unele faze ale lor tind să devină automate, ca în dactilografie, lăsînd gîndirea conştientă liberă să se ocupe de alte faze. Cînd cîntă la pian, degetele unui virtuoz se mişcă aproape automat prin pasaje rapide, complicate, lăsîndu-i atenţia liberă ca să controleze nuanţele subtile de expresie şi de frazare. Unele genuri de interpretare artistică sînt realizate într-o stare de transă (de exemplu, anumite dansuri balineze), cu controlul conştient suspendat. Dar chiar şi acesta necesită un gen anume de control psihic: capacitatea de a intra în starea de transă după voie, cu mijloacele corespunzătoare.

Al doilea tip, al capacităţilor şi proceselor *psihice*, este uneori strîns legat de activitatea exterioară, ca în observarea obiectelor din afară şi în dirijarea mişcărilor mîinilor. Uneori el este mai detaşat, astfel încît munca mintală activă continuă în timp ce restul corpului stă liniştit, sau angajat în activităţi de rutină diferite, cum ar fi mîncatul sau mersul. Benedetto Croce îl citează pe Michelangelo care ar fi spus: „Pictezi nu cu mîinile, ci cu creierul". Leonardo da Vinci, spune Croce, stătea zile întregi privind la *Cina cea de taină*, fără s-o atingă cu penelul. La care, spune el, stareţul mănăstrii a remarcat: „Minţile oamenilor de mare geniu sînt mai active în invenţie atunci cînd ei fac cea mai neînsemnată muncă exterioară"[28].

[28] *Aesthetic*, p. 10.

Acest al doilea tip de proces şi de capacitate cuprinde mare parte din ceea ce se numeşte în mod curent „imaginaţie creatoare" sau „proces de creaţie". Dar ele nu sînt identice. Procesul total de creaţie al unui poem, al unei sonate sau al unui tablou cuprinde scrierea sau pictarea exterioară, ca şi conceperea şi imaginarea lăuntrică. Pe de altă parte, în faza psihică a producţiei de artă există ceva mai mult decît concepere şi imaginare. Aceasta se observă, de exemplu, în dirijarea şi controlul conştient al unei interpretări, ca atunci cînd un dirijor dirijează o simfonie. Acest proces, cu toată măiestria ce se cere, nu este pe de-a-ntregul exterior, o simplă agitare a unei baghete; el cuprinde propriul său gen de activitate mintală, de control al mişcărilor braţelor şi mîinilor.

Capacităţile individuale din acest domeniu sînt determinate în parte de o aptitudine specială înnăscută, în parte de ambianţa generală şi de dezvoltarea personalităţii, în parte de educaţia generală primită şi (într-o măsură relativ mică, în prezent) de pregătirea specială pentru scopuri artistice. Ele sînt strîns legate de abilităţi speciale: de exemplu, atunci cînd un pictor sau un meşteşugar îşi elaborează concepţia preliminară a unui viitor produs. Imagini provenite din experienţa sa trecută cu acel mijloc de expresie intră în procesul de gîndire, iar gîndirea dirijează apoi noul proces exterior. Unele din aceste capacităţi cer pregătire specială şi pot fi trecute categoric în rîndul meşteşugurilor sau tehnicilor; de exemplu, construirea intrigii unei povestiri; versificaţia; contrapunctul în muzică; desenul în perspectivă. Acestea pot fi îndeplinite cu un toc sau un instrument muzical în mînă, sau în meditaţie tăcută. Pe de altă parte, unele dintre capacităţile mintale sau psihice fundamentale din producţia artistică nu sînt meşteşuguri speciale, ci trăsături generale de caracter, cum ar fi capacitatea de a vedea latura umoristică a lucrurilor sau de a persevera în mijlocul greutăţilor. Dar ele se leagă de situaţii

artistice speciale şi se concentrează asupra mijloa-

celor şi ţelurilor artistice, inspirînd şi dirijînd astfel toate abilităţile speciale. Procesele exterioare şi psihice ale producţiei artistice sînt atît de întrepătrunse, încît practic ele nu pot fi deosebite. Orice producţie artistică le cuprinde pe amîndouă. Dar există diferenţe de accentuare, şi adesea e limpede că o fază sau alta este la un moment dat dominantă.

Abilităţile psihice sînt adesea omise din relatările asupra tehnicii artistice. Ele sînt socotite de obicei misterioase şi indescriptibile. Ele sînt adesea neglijate în pregătirea artiştilor, pe motivul că nu pot fi învăţate şi trebuie să fie lăsate talentului sau geniului înnăscut. Aceasta duce la o înţelegere unilaterală, incompletă, a abilităţii artistice şi la metode necorespunzătoare de educaţie artistică.

În artele care cuprind o tehnică exterioară extrem de dezvoltată, cum este ceramica, o asemenea tehnică se manifestă atît de vizibil, încît fazele mintale ale producţiei sînt adesea socotite ca ceva de la sine înţeles. Întreaga noastră concepţie asupra „tehnicii“ sau „meşteşugului“ este deci limitată la manipulările exterioare. Dacă este întrebat cum face un vas, artistul va începe să explice cum pregăteşte argila, cum o modelează pe roată, cum o arde, cum o smălţuieşte, cum o arde din nou şi aşa mai departe. Aceasta i se pare lui, studentului, şi adesea şi profesorului de artă, că este întregul proces artistic: tehnica de a face vase de ceramică. Dar, în măsura în care olarul este un artist inteligent, cu adevărat creator, multe etape au precedat şi însoţit mînuirea argilei: în special, concepţia provizorie a unui proiect de vas şi a caracteristicilor amănunţite care i se potrivesc sau nu i se potrivesc; şi, în consecinţă, care dintre ele trebuie să fie realizate şi care nu. Uneori se încearcă să se facă deosebirea dintre „tehnică“ ca meşteşug exterior şi „imaginaţie creatoare“ ca fază psihică a producţiei artistice. Denumirile sînt de importanţă secundară, dacă ambelor faze li se acordă atenţia cuvenită. Dar rezultă o concepţie foarte îngustă a tehnicii, dacă o privim ca exclusiv exterioară. Există pericolul de a pierde coor-

donarea potrivită dintre fazele mintale şi manuale ale muncii; de a nu reuşi să ne dăm seama că fazele psihice pot fi învăţate tot atît de sistematic ca şi cele manuale şi că nu trebuie lăsate „talentului“ spontan, „bunului gust“ sau „inspiraţiei“. În atitudinea orientală faţă de producţia artistică, se acorda mai multă atenţie preliminariilor psihice. În loc de a se apuca dintr-o dată de executarea manuală, artistul îşi lua răgazul de a realiza condiţia mintală şi emoţională corespunzătoare, şi de a vizualiza forma care urma să fie produsă[29]. O înţelegere corespunzătoare a tehnicii ca „metodă expertă în detaliile realizării unui lucru“ cere deplina recunoaştere a faptului că, în artă, sînt implicate întotdeauna atît abilităţile exterioare cît şi psihice; că amîndouă pot fi exersate şi dezvoltate prin experienţă şi cunoaştere ştiinţifică; şi că amîndouă trebuie să fie strîns coordonate în procesul productiv.

Ştiind atît de puţin despre factorii de bază care contribuie la talentul sau geniul creator în artă, putem totuşi să facem mai mult pentru exersarea acestor abilităţi psihice care servesc talentului creator: de exemplu, abilitatea în percepţia senzorială; în discriminarea, recunoaşterea şi memoria senzorială; în diferite genuri de imaginaţie controlată şi de concepţie mintală a formelor estetice; în plănuirea inteligentă a proiectelor artistice din punct de vedere funcţional; în însuşirea cunoştinţelor ştiinţifice care pot fi utile în producţia artistică; în aprecierea şi critica operelor de artă anterioare, şi în stabilirea anumitor elemente ale acestora care pot fi adaptate necesităţilor moderne[30].

Distincţia dintre munca mintală şi cea fizică în artă a fost în trecut exagerată şi greşit aplicată. Ea a fost folosită pentru a deosebi artele „liberale“

---

[29] *Cf.* A. K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art* (Cambridge, Mass., 1934), p. 5. Este problematic că se poate folosi prea mult din metoda prin esenţă religioasă a artistului indian, fără baza ei religioasă.

[30] *Cf.* T. Munro, „Creative Ability in Art and its Educational Fostering“, în *Art in American Life and Education* (Bloomington, Ill, National Society for the Study of Education, 1941), p. 289.

de artele „mecanice", afirmîndu-se că acestea din urmă „cer mai multă muncă a mîinii și a trupului decît a minții; cum ar fi tîmplăria, cioplitoria"[31]. Nici un grup de arte nu deține monopolul asupra muncii mintale; nici una nu este doar fizică. Anumite faze din munca fiecărei arte sînt mai mult mintale, iar altele mai mult fizice; același lucru se poate spune despre lucrătorii individuali și ocupațiile specializate din procesul total de producție.

Totuși, există un sîmbure de adevăr în vechea încercare de a deosebi toate artele pe această bază. Oricine știe că a scrie sonete cere mai puțină pregătire fizică, mai puțină forță de a mînui unelte și materiale fizice, sau chiar a-ți coordona mișcările corpului, decît sculptura, pictura, dansul sau cîntatul la pian. Milton, cînd era orb, ședea și dicta poezii unui secretar. Scrierea de poezii nu pretinde neapărat *mai multă* capacitate mintală decît construirea de scaune, dar genul de capacitate pe care îl pretinde este mai exclusiv mintală; mai puțin extinsă la coordonarea musculară. Drept urmare, întregul mod de abordare a pregătirii unui artist este diferit în literatură. Deoarece nu se cer tehnici exterioare speciale, pe lîngă cele obișnuite de a citi și a scrie, se presupune adesea că nu există o cale de a pregăti un viitor poet. Chiar și astăzi, în majoritatea cursurilor de literatură engleză și de alte literaturi din școlile și colegiile noastre, nu există nici un efort sistematic de a forma scriitori creatori. Accentul în învățămînt se pune în mare măsură pe studierea produselor din trecut. Dar există un număr tot mai mare de cursuri de „compoziție" și de anumite ramuri ale meșteșugului literar, cum ar fi scrierea de nuvele, care sînt cerute de public.

Cum putem compara *fazele de compunere și de interpretare ale artei* în ceea ce privește *tipurile de îndemînare folosite?* În general, desigur, interpretarea și executarea cer o îndemînare exterioară mai dezvoltată decît o cere compunerea. A scrie o piesă este în mare parte un proces mintal, cerînd ca îndemînare exterioară doar capacitatea de a mînui un toc sau o mașină de scris, sau de a dicta. A reprezenta piesa pe scenă cere multe tehnici exterioare, cuprinzînd interpretarea actoricească, costumele și scenografia. Un om poate compune muzică chiar dacă mîinile sale sînt prea paralizate pentru a putea cînta la un instrument, cu condiția să poată încă să scrie sau să dicteze notele. Faza de compunere sau de proiectare a multor arte este realizată cu ceva mai mult decît cîteva abilități exterioare simple, de bază, cum ar fi scrierea cuvintelor sau a notelor și schițarea de imagini sumare sau diagrame. Adesea este necesară o anumită doză de abilitate exterioară în execuție pentru a putea compune bine. Un compozitor de muzică trebuie să fie în stare să cînte la un instrument, dar nu neapărat la toate instrumentele pentru care compune. Un arhitect nu trebuie să fie dulgher sau zidar, chiar dacă aceasta ar putea să-l ajute într-un fel. Este imposibil ca cei ce proiectează în industriile complexe să posede toate abilitățile exterioare pe care le dirijează. Proiectarea devine o ocupație independentă, și trebuie să dobîndești prin observație, în loc de experiență directă, înțelegerea necesară a celor mai multe din sarcinile ce trebuie să fie îndrumate.

Există unele excepții importante de la regula generală că interpretarea cere mai multă abilitate exterioară decît compoziția. Unele genuri de interpretare sînt foarte simple, sau sînt făcute doar cu acele abilități exterioare pe care orice om cultivat la învață în oarecare măsură: de exemplu, de a pune un disc sau de a citi o carte. Pe de altă parte, compunerea și proiectarea sînt uneori transformate în procese minuțioase, cu propriile lor mijloace exterioare și mintale și cu propriul lor gen de instrumente: arhitectura, de exemplu, cu riglele, compasurile, teurile și raportoarele ei; tehnica ei rafinată de desenare a planurilor. Aceasta, desigur, echivalează cu un gen diferit de execuție, preliminară celei a clădirii propriu-zise. Categoric, nu putem afirma că în compoziție e nevoie

[31] *Ibid.*, Cap. II.

întotdeauna de mai multă abilitate mintală decît în interpretare.

În producția industrială modernă, inclusiv în aceea a artei, există tendința de a lăsa întreaga proiectare și dirijare pe seama anumitor funcționari, și de a face din muncitorii de rînd simple automate. Aceasta duce uneori la situația ca proiectantul sau compozitorul să fie tratat ca o autoritate absolută, care îndeplinește toată munca de concepție și de îndrumare; ale cărui directive sînt îndeplinite cu docilitate de personalul de execuție sau interpretare. Aceasta se întîmplă atunci cînd compozitorul are un mare prestigiu și insistă să se procedeze cum vrea el: de exemplu, în prezentarea pieselor lui Bernard Shaw. Se mai întîmplă și cînd compozitorul se află într-o poziție de autoritate financiară sau guvernamentală — de exemplu, cînd el este proprietarul firmei sau conducătorul unui teatru de stat. Dar, de cele mai multe ori, tendințele contrarii împiedică această specializare extremă. Compozitorul sau proiectantul urmează adesea liniile generale trasate de un editor, un fabricant, un producător teatral sau de gustul publicului; el are doar un cîmp limitat de inițiativă independentă. Într-o democrație, dreptul de a face sugestii revine adesea, în mare măsură, maselor, iar ideile bune sînt bucuros acceptate din partea lucrătorilor care nu sînt direct angajați în acest scop. Multe piese de teatru sînt în mare măsură rescrise după cîteva repetiții, ca răspuns la sugestiile regizorilor, actorilor și criticilor. Multe proiecte industriale sînt redesenate atunci cînd directorii de producție și de vînzări încep să le critice. Astfel abilitatea mintală și inițiativa sînt încurajate în diferite puncte ale procesului de producție, în loc de a fi repartizate exclusiv la faza de compunere sau proiectare. Acest lucru ar putea părea nefericit pentru artistul modern, care se gîndește la libertatea de care se bucură un artist independent de a produce cum dorește. Dar libertatea aceea era adesea mai mult aparentă decît reală, și apoi există și com-

pensații — pentru artist, într-o plată mai bună; pentru public, în colaborarea mai multor persoane.

Ce genuri de abilitate de interpretare sînt cerute în cele trei tipuri principale de artă deosebite mai sus? Am observat cum unii teoreticieni simplifică în mod exagerat faptele spunînd, de exemplu, că artele plastice folosesc unelte; literatura și muzica, nici o unealtă. Și aici există un sîmbure de adevăr: literatura și muzica pot face foarte mult, la nevoie fără nimic altceva decît vocea. Cei care făuresc forme vizuale au folosit aproape întotdeauna un gen oarecare de unelte, încă din epoca paleolitică. Pictura cu degetele este o încercare de a se renunța la ele și astfel de a se simplifica pentru copii și bolnavii de nervi procesul de expresie. Chiar și în acest caz, sînt folosite genuri speciale de vopsea, hîrtie și suprafață de suport. În toate artele, interpretarea adecvată poate cere manipularea unui instrument fizic sau a unor accesorii, fie el un penel, o vioară sau eșarfa pe care o flutură un dansator. Dar abilitățile manuale sînt în general fundamentale și esențiale pentru interpretare în artele formei vizuale, pe cînd în muzica instrumentală ele sînt doar necesare, iar în interpretarea literaturii doar rareori sînt strict necesare. Pentru surdomut, există un limbaj de gesturi manuale simbolice; dar acesta este un caz cu totul excepțional. Gesturile sînt utile pentru actor, dar nu indispensabile, decît dacă arta sa este pantomimă pură. Dar atunci ea nu este o interpretare a literaturii, ci aparține dansului ca artă a formei vizuale.

În artele combinate, cum ar fi opera, se cere ca interpretul să fie oarecum multilateral. În operă el trebuie să cînte și, de asemenea, să joace — adică să se miște și să gesticuleze expresiv, interpretînd astfel și vizual. Interpretarea vocală este însă atît de importantă, încît scăderile din alte direcții sînt trecute cu vederea. Un dansator de balet este angajat într-o artă combinată, audiovizuală; dar el nu trebuie să fie chiar atît de multilateral. Reprezentația ca un tot este prezentată atît ochilor cît și urechilor; dar interpreți dife-

riți îndeplinesc cele două faze. Principala fază de interpretare a filmelor de cinematograf are loc atunci cînd se turnează filmul. Aici reprezentările teatrale sînt reproduceri mecanice. Și filmul este audiovizual, dar din ce în ce mai specializat, cu excepția rară a unei vedete care poate să cînte, să danseze și să joace. Multiplicarea abilităților de intrepretare cerute într-o artă complexă se realizează mai curînd prin combinarea de diferiți specialiști decît prin folosirea de indivizi multilaterali.

Ce abilități sînt cuprinse în faza de compunere sau proiectare a diferitelor arte? Să ne gîndim în special la cazurile cînd această fază este relativ distinctă de execuție. În unele arte foarte industrializate, ca arhitectura, am văzut că însăși proiectarea ajunge să dezvolte abilități exterioare, cum ar fi desenul tehnic. Acesta își dezvoltă propria sa fază de execuție, distinctă de execuția finală, prin faptul că și planurile trebuie să fie exprimate într-o anumită formă elaborată, pentru a fi eficiente ca îndreptare pentru construcție. În alte arte, am văzut că sînt suficiente abilități relativ simple, obișnuite, cum ar fi capacitatea de a scrie cuvinte sau de a face o schiță sumară. În acestea, există un minimum de abilitate exterioară cerută compozitorului sau proiectantului, iar principalele sale sarcini sînt mintale: să „conceapă" noua idee și s-o aducă de la forma de germene vag la forma limpede și complexă, așa cum o cer condițiile. În toate artele, pe măsură ce proiectarea devine o sarcină specializată, există tendința ca și ea să producă forme finisate, chiar dacă aceste forme sînt doar îndrumări preliminare ale execuției finale. Proiectantul de costume sau mobilier trebuie să învețe ceva din tehnica reprezentării vizuale, pentru a face ca și schițele sale provizorii să fie clare și atractive. Schițele de costume de teatru făcute de Bakst, Picasso și alții — de exemplu, acelea pentru spectacolele baroce franceze — s-au afirmat ca opere de artă picturală independente.

Compunerea sau proiectarea din orice artă cere acum în mare măsură abilitate exterioară în folosirea unui mijloc *vizual* de expresie. Aceasta se aplică nu numai în artele vizuale, dar și în cele care sînt sau au fost la început auditive, cum ar fi literatura și muzica. Orice compoziție din aceste domenii auditive era de obicei nescrisă; dar astăzi un autor analfabet nu poate ajunge prea departe, și nici un compozitor care nu a învățat notația muzicală. Pînă în prezent, simbolurile vizuale s-au dovedit a fi indispensabile ca mijloace de păstrare a compozițiilor, și chiar în compunerea lor. Simbolurile auditive sînt prea efemere; cuvîntul scris dăinuie. Puțini artiști pot să-și imagineze complet o povestire, un poem sau o sonată, fără să aibă în față o foaie de hîrtie. Ei nu creează în termeni nevizuali (cuvinte rostite și imagini sonore) și apoi înregistrează forma în simboluri vizuale; ei creează direct în și cu simboluri vizuale. Mulți muzicieni compun departe de pian, lucrînd direct pe partitură cu simboluri vizuale ale căror semnificații le-au învățat destul de bine pentru a-și imagina sunetele dorite. Poate că vor fi adaptate și alte moduri de exprimare a formei muzicale și literare în activitatea de creație, cum ar fi discurile, filmele și dictafoanele; dar pînă acum ele au fost folosite foarte puțin. Chiar și pentru a face o înregistrare pe disc, orchestra trebuie să aibă partitura la care să se uite; iar în producerea unui film, textul este aproape esențial.

Această vizualizare universală a procesului de compunere artistică are consecințe importante. Nu numai compoziția, dar și experiența literaturii, devine tot mai vizualizată prin lectura în gînd, acordîndu-se prea puțină atenție chiar și sunetului imaginar al cuvintelor. Aceasta militează împotriva artei poeziei în general, unde cuvintele rostite sînt esențiale, și tinde să stimuleze proza. Întregul factor auditiv din literatură a scăzut în oarecare măsură, cu toate că radioul și filmul sonor îl pot reînvia. În muzică nu există o amenințare serioasă în această privință; prea puțini oa-

meni pot citi muzica în gînd. Dar nevoia de a compune prin simboluri vizuale influențează tipul de muzică compusă. Notația vizuală este un ajutor imens pentru compozitor la efectuarea specificațiilor exacte, la revizuirea și păstrarea lor. Dar ea este și o îngrădire; îl împiedică de a folosi efecte care nu pot fi transcrise cu ușurință și citite repede de un interpret. Aceasta exclude variațiile subtile și complexe de intensitate și ritm, ca în muzica orientală și primitivă. Unii compozitori (de exemplu, Reger, și chiar Bach în „Arta fugii") și-au propus să scrie muzică „pentru ochi" — metodele contrapunctice și armonice complicate cu greu putînd fi urmărite cu urechea, dacă cineva nu a studiat partitura și nu le-a analizat întortocherile. După produsele suprarafinate ale scriitorilor și compozitorilor erudiți, după glasurile inexpresive ale unei conversații savante, publicul simte adesea o izbucnire de veselie ascultînd cîntece folk improvizate și muzică de jazz. Dar tendința majoră este în cealaltă direcție.

Biologii ne spun că tendința evoluției umane este spre slăbirea simțurilor inferioare. Aceea a civilizației a fost de a pune un accent copleșitor asupra văzului, sărăcind astfel alte forme de artă și de experiență. A învăța să compună pe hîrtie, în limbaj literar sau în vocabularul și sintaxa complexe ale notației muzicale, este de ajuns pentru a-i împiedica pe mulți povestitori sau cîntăreți de a mai încerca să creeze opere de artă. Pentru muzician, în special, a învăța un limbaj vizual este ceva străin de fluxul principal al gîndirii sale auditive. Trebuind neîncetat să traducă sunetele în pete de cerneală, și invers, aceasta constituie un obstacol derutant în calea imaginației auditive libere, dacă nu devine complet savantă și automată.

Abilitățile exterioare ale unui compozitor sînt de obicei mai diversificate decît cele ale unui autor, prin faptul că el trebuie să fie în stare să cînte la unul sau mai multe instrumente; nu neapărat bine, dar destul pentru a putea să-și dea seama de posibilitățile lor. Experiența sa este, deci,

îmbogățită de diferitele tipuri de exerciții manuale și vocale provenite din munca sa de interpretare. Autorul nu are nevoie de nici o abilitate musculară exterioară, în afară de cele obișnuite de a vorbi și a scrie cu creionul, tocul sau mașina de scris. Tehnica sa de vorbire, caligrafia și chiar ortografia sa pot fi defectuoase, fără ca să-i afecteze calitatea de autor; alții vor corecta aceste defecte minore la publicare.

Metodele noastre de învățămînt au recunoscut cu înțelepciune necesitatea absolută a scrisului și cititului pentru toate ocupațiile, inclusiv artele, și au făcut ca învățarea elementară a acestor tehnici să fie obligatorie. Mulți copii învață acum să citească și să cînte cîntece simple, dar puțini învață să le scrie, chiar prin dictare, fără o contribuție originală. Cît timp rămîne limbajul necesar al compoziției muzicale, capacitatea de a folosi mai activ *notația* ar putea fi mai mult răspîndită încă de la vîrstă fragedă, astfel încît să devină automată.

Același lucru s-ar putea spune despre *desen*, care a fost timp de mii de ani o tehnică de bază a proiectării creatoare din toate artele vizuale. Este puțin probabil că va înceta să mai fie astfel, și totuși foarte puțini copii sînt învățați să deseneze cu ușurință. Desenul, ca tehnică de bază pentru toate genurile de artă vizuală, trebuie deosebit de genul de desen care constituie o pregătire specială pentru arta picturală — adică pentru a deveni pictor. Este nevoie de mai puțin studiu detaliat al perspectivei realiste și anatomiei, dar de mai multă adaptabilitate la diferitele genuri de expresie vizuală. Elevul trebuie să fie în stare să mînuiască cu ușurință creionul, astfel încît să poată reda o idee sumară a oricărui fel de formă vizibilă pe care o are în minte. Aceasta cere o oarecare capacitate de a reprezenta realist cea de a treia dimensiune, precum și forma umană în diferite atitudini. Ea mai cere și ceea ce se numește în mod obișnuit „desenul tehnic" — capacitatea

de a face diagrame, secțiuni transversale, planuri

de interioare etc., cu accentul mai curînd pe sensul descriptiv decît pe realismul vizual.

15. Teorii asupra imaginației creatoare. Fazele psihice din producția diferitelor arte

S-a scris mult despre „procesul creator" din artă, de către critici, filozofi și psihologi, din timpul lui Platon și pînă în prezent. Teoriile asupra acestui subiect au fost de obicei combinate cu teoriile despre natura artistului ca tip distinctiv de personalitate. După Platon, creația artistică era în mare parte rezultatul nebuniei divine sau inspirației, iar artistul era o persoană deosebit de capabilă de a primi o asemenea inspirație. Această concepție semimistică, supranaturală, a vocației artistice era o parte integrantă a tendinței neoplatonice din gîndirea romană și medievală; dar ea a fost eclipsată pînă la Renaștere, din cauză că cele mai multe arte erau considerate cu dispreț ca servile. Ea a fost reînviată de platonicienii Renașterii, într-o mișcare care îl glorifica pe artist, și această glorificare s-a amplificat într-un cor de venerație (la care înșiși artiștii nu se dădeau înapoi să se alăture) în timpul perioadei romantice. Prin puterile sale superioare de a reacționa la spiritul sau la voința cosmică, prin altruismul și capacitatea sa de a se ridica mai presus de considerentele practice, lumești, artistul putea ajuta întreaga umanitate să ia un avînt similar. Kant a abordat problema naturii geniului artistic cu un naturalism mai sobru, arătînd rolurile rațiunii și imaginației în această problemă. Creația artei era pentru el un proces natural, dar unul în care puterile cognitive ale geniului aveau mînă liberă, stimulate și dirijate de imaginație.

La începutul secolului XX, lucrarea lui Ribot despre *Imaginația creatoare*[32] a făcut ca multe

[32] T. Ribot, *Essay on the Creative Imagination*, Paris, 1900. Trad. în engleză, Chicago, 1906.

concepții psihologice mai noi să se refere la problema distincției dintre imaginația reproductivă și cea creatoare. El a descris-o pe aceasta din urmă în funcție de imagini senzoriale, de nevoi și dorințe motrice, asociații, factori intelectuali și emoționali, factor inconștient și dezvoltarea formelor superioare de invenție din cele inferioare. El a atacat concepția mistică, supranaturală, a geniului și a creativității, susținînd că imaginația este o funcție a minții, comună tuturor oamenilor într-o oarecare măsură. În multe privințe, declara el, capacitățile și procesele mintale ale artistului sînt ca și cele ale savantului, ale inventatorului și ale conducătorului comercial, social sau religios. El mai distingea și diferite tipuri de imaginație artistică, dar nu le punea în legătură cu diferite arte.

Teoria antică despre geniu, după care acesta ar fi înrudit cu nebunia, și că unele feluri de tulburări psihice pot fi valoroase pe plan social, a fost reînviată în 1859 de J. J. Moreau[33]. Lombroso și Kretschmer[34] au studiat tipurile de personalitate din domeniul artei, așa cum sînt legate de structura fizică. Freud, Jung și Adler le-au studiat în relație cu tipurile cu înclinații nevrotice. Interpretarea lui Freud asupra imagisticii viselor, comparată cu simptomele nevrotice și cu imagistica religiei și folclorului, a dezvăluit multe lucruri asupra naturii imaginației artistice[35]. El a mai inițiat psihanaliza personalității artistice în studiul său despre Leonardo da Vinci. Recent, metoda psihanalitică a fost combinată în mod fructuos cu aceea a antropologiei, în opera lui Kardiner, Linton și a altora, prin compararea psihologiei diferitelor grupuri culturale[36]. Aceasta dez-

[33] *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire*. Paris, 1959.

[34] E. Kretschmer, *The Psychology of Men of Genius*. New York, 1931.

[35] S. Freud, *Die Traumdeutung*. Leipzig și Viena, 1900. *Leonardo da Vinci*. New York, 1916.

[36] A. Kardiner, *The Psychological Frontiers of Society*. New York, 1945. R. Linton, *The Cultural Background of Personality*. New York, 1945.

văluie multe despre natura creației artistice, arătînd cum fiecare ambianță culturală predetermină un artist să gîndească, să simtă, să-și imagineze și să producă.

Între timp, o mare cantitate de date empirice au fost adunate și sortate de biografi literari și de psihologi asupra modului cum lucrează artiștii, așa cum reieșea din scrisorile lor și din alte documente, precum și prin interviuri personale în cazul artiștilor în viață. Rezultatele sînt limitate de ignoranța frecventă a artiștilor cu privire la procesele lor mintale și emoționale — o trăsătură care nu le este caracteristică, dar este adesea intensificată de o neobișnuit de puternică împotrivire sau incapacitate de a se analiza pe ei înșiși în mod obiectiv. Mai sînt limitate și de tendința oamenilor de a ascunde sau deforma faptele pe care le consideră că i-ar pune într-o lumină defavorabilă și de a juca un rol cît mai facsinant. Totuși, asemenea date pot fi comparate cu altele, corectate și introduse în țesătura tot mai amplă a înțelegerii psihologice.

Generalizările rezultate asupra procesului creator au deslușit diferite *tipuri de personalitate*, fiecare cu modul său propriu de a se apuca de lucru — de exemplu, unii impulsivi și alții calculați rațional; unii introvertiți și alții extravertiți. Ele au mai deslușit și diferite *stadii* ale procesului creator, socotite a fi mai mult sau mai puțin universale printre toate tipurile de artiști. Dessoir a descris (a) starea preliminară a artistului, de vagă iluminare și de dibuire emoțională, adesea chinuitoare; (b) clipa sa de concepție clară, închegată; (c) obiectivarea concepției într-o schiță; și (d) executarea anevoioasă, experimentală, a proiectului. Unele dintre aceste stadii, a arătat Dessoir, pot fi omise, contopite sau inversate în ordinea succesiunii[37].

[37] Max Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlin, 1906; Stuttgart. 1923.

Richard Müller-Freienfels[38] acceptă părerea predominantă după care puterea de creație artistică este o trăsătură înnăscută sau un tip de personalitate, și nu o abilitate dobîndită. El continuă prin a o caracteriza în funcție de puteri superioare ale unei percepții și imaginații bogate, intense, emoțional colorate, precum și de exprimare a experienței interioare în forme obiective, printr-o activitate motorie fără un scop practic. Tipurile de expresie sînt deosebite ca libere sau controlate; directe sau ideomotorii (ca în dans și actorie), indirecte (ca în expresiile vocale sau grafice ale sentimentelor) sau simbolice (ca în culoarea neagră pentru a exprima doliul. El distinge trei stadii ale procesului creator: pregătirea, concepția și execuția. Inspirația, care se poate produce în diferite momente, se caracterizează prin faptul că apare pe neașteptate, într-o stare mintală și emoțională neobișnuită, și într-o stare impersonală, pasivă.

Unul dintre cele mai citate studii asupra creației artistice este *The Road to Xanadu*, de John Livingston Lowes[39]. El urmărește în amănunțime etapele parcurse de Coleridge în creația sa „Kubla Khan“, „The Ancient Mariner“ și în alte poeme, punînd accentul pe culegerea și transformarea materialelor luate, ca izvoare din folclor și din diverse lecturi. Există trei stadii sau factori în imaginația creatoare care se influențează reciproc, după părerea lui Lowes. Ei sînt (a) umplerea îndelungată și înceată a „rezervorului“ sau aprovizionarea minții cu materiale și experiențe; (b) izbucnirea unei viziuni uluitoare printr-o sugestie întîmplătoare; și (c) munca riguroasă de a transpune această viziune într-o formă reală, obiectivă. Această ipoteză a fost dezvoltată de alți

[38] *Psychologie der Kunst*. Berlin, 1923. Vol. II, Cartea a III-a, este despre „Psihologia creației artistice“, cu o analiză detaliată a fazelor și varietăților ei.

[39] Boston; Houghton, Mifflin, 1927, 1930.

cîţiva esteticieni, în special de Max Schoen[40], care subîmparte mai amănunţit procesul artistic. Există două procese principale, spune el: aventura şi descoperirea. Aventura cuprinde pregătirea şi elaborarea, aceasta din urmă cuprinzînd la rîndul ei una sau mai multe din următoarele: reconstruirea, integrarea, intuiţia, rezumarea, generalizarea şi transmutaţia. Pe toate acestea Schoen le analizează din punct de vedere psihologic. Procesul de descoperire cuprinde (a) iluminarea, scînteia de inspiraţie sau „nebunia divină"; şi (b) executarea laborioasă.

Asemenea descrieri ale procesului creator s-au bazat mai mult pe date din vieţile poeţilor decît din ale artiştilor din alte domenii; în parte pentru că există date mai obiective şi mai relevante despre stadiile preliminare. Nu este pe de-a întregul limpede în ce măsură descrierile se pot aplica şi în alte arte. Paul Plaut[41], Norman C. Meier şi alţii au adunat o cantitate considerabilă de date asupra metodelor pictorilor şi meşteşugarilor contemporani. Meier afirmă că metodele artiştilor „sînt tot atît de diferite pe cît sînt şi artiştii"[42]. Unii, spune el, lucrează direct după natură, pe cînd alţii sînt inspiraţi de visuri; unii fac cîteva schiţe la locul scenei şi reconstruiesc tabloul în atelier, pe cînd alţii plănuiesc compoziţia cu meticulozitate înainte de a picta, cu multe schiţe preliminare detaliate. Chiar şi unul

---

40 *Art and Beauty* (New York, 1932), p. 54. De asemenea, *Understanding the World* de M. Schoen, H. G. Schrickel şi Van Meter Ames (New York, 1947), Cap. XXXI, „Teorii despre artist"; scurtă privire asupra subiectului. Un alt rezumat analitic se găseşte în lucrarea lui A. R. Chandler, *Art, Beauty, and Experience* (New York, 1934), Cap. XVI, „Artistul şi munca sa". El împarte stadiile şi factorii din procesul creator după cum urmează: înmagazinarea în minte; reorganizarea inconştientă a materialului; inspiraţia, ideea germinativă; organizarea conştientă a materialului; elaborarea şi revizia, completarea detaliilor.

41 *Prinzipien und Methoden der Kunstpsychologie*. Berlin, 1935.

42 *Art in Human Affairs*. New York, 1942. Cap. IV, „Producţia creatoare şi talentul artistic" şi Apendicele, „Artiştii creatori la lucru".

şi acelaşi artist poate lucra în diferite feluri în perioade diferite.

Cu toate acestea, esteticienii consideră în general că cele trei faze principale, pe care Lowes le-a numit expresiv „umplerea rezervorului, viziunea şi operaţia simultană a voinţei" se găsesc în toate artele[43]. Într-adevăr, Lowes are grijă să arate, cum a făcut şi Ribot, că şi savanţii creează în acest fel. Darwin relatează despre o asemenea scînteie sau salt al imaginaţiei, cînd a înţeles brusc semnificaţia cumulativă a datelor sale asupra originii speciilor; şi Poincaré relatează o serie similară de stadii în descoperirea matematică[44].

Asemenea relatări asupra stadiilor procesului creator se ocupă mai ales de cîţiva paşi finali, frapanţi, chiar înainte ca o anumită operă de artă să se formeze. Ele neglijează îndelungata condiţionare prealabilă; construirea unui organism psihofizic potrivit pentru producerea tocmai a acelui gen de artă. Lowes face aluzie la aceasta în expresia sa „umplerea rezervorului", iar Chandler în „aprovizionarea minţii". Dar este nevoie de noţiuni mai dinamice pentru a descrie complexa redirijare a mobilurilor, deprinderilor şi vieţii imaginative. Cu mult înainte ca artistul să primească stimulul care îi declanşează conştient un proces creator — de exemplu înainte de a vedea lucrul despre care va scrie un poem sau va picta un tablou — ereditatea şi mediul înconjurător îl va fi modelat ani de-a rîndul pentru a fi receptiv la astfel de stimuli şi a reacţiona în anumite feluri. Dar aceste faze preliminare ale procesului

---

43 Julius Portnoy, în *A Psychology of Art Creation* (University of Pennsylvania Ph. D. Disertation, 1942), a adunat un material însemnat despre metodele artiştilor în muzică, literatură, pictură şi sculptură. Acesta tinde să confirme credinţa că procesul creator din toate aceste arte este în esenţă similar. El cuprinde, afirmă autorul, (a) experienţă senzorială; (b) incubaţie sau elaborare inconştientă; (c) ridicare la nivel conştient, spontană sau prin reflecţie sau introspecţie (p. 93).

44 Graham Wallas descrie stadiile oricărei gîndiri creatoare ca fiind pregătirea, incubaţia, iluminarea, verificarea (*The Art of Thought*, New York, 1926).

creator rămîn vagi, suspendate, generalizate, pînă cînd un anumit stimul le ajută să se concentreze și să precipite un anumit exemplu. Poate fi orice fel de stimul: din același mijloc de expresie cu care lucrează el, sau din altul; poate fi ceva perceput, sau o închipuire întîmplătoare. Poate fi o comandă din afară, o necesitate utilitară; orice fapt sau idee notată. Poate fi germenele vag al unei idei apărute în propriul său mijloc de expresie (de exemplu, la pian), exersînd la întîmplare. El activează și contopește multe serii de gînduri relativ inactive, disparate. De exemplu, cu mult după ce și-a format deprinderea de a visa despre păduri întunecoase și poieni cețoase, cu toate conotațiile lor emoționale, deodată ceva îi arată cum pot fi acestea sugerate în muzica de pian, spre satisfacția sa. Dar aceasta este doar o treaptă finală a întregului proces creator.

Exemplele citate de Lowes și alții, în care s-a produs o anumită „scînteie" sau salt al imaginației, nu oferă o bază suficientă pentru a presupune că acest lucru este universal în gîndirea creatoare, în artă sau știință. Evident, există un anumit fel de proces de schimburi în orice experiență umană, de a primi și (cel puțin în parte) de a reorganiza și a reda sau exprima în vreun fel, cel puțin printr-o schimbare în comportamentul și conversația de fiecare zi. Pentru artistul sau savantul inventiv, faza de exprimare sau de producere într-o formă schimbată este relativ precizată și evidentă; ea apare într-o anumită operă de artă concretă, sau într-un dispozitiv sau o demonstrație științifică. Procesul psihic de selectare și reorganizare a materialului din experiența trecută în concepția unei opere de artă sau de știință este, fără îndoială, în parte inconștient și automat. În unele cazuri, se dovedește a fi brusc și extatic; și aceasta este fără îndoială caracteristic pentru anumite tipuri de personalitate. Pe de altă parte, nu s-a arătat că procesul de concepere a unui nou produs în artă sau știință ar fi întotdeauna, sau în majoritatea cazurilor, destul de brusc și extatic pentru a fi numit o „scînteie" sau un „salt" al

inspirației. Ceva care ar putea fi descris metaforic ca „salt" se petrece în orice gîndire, cînd trecem brusc de la date la concepte sau de la o imagine sau un șir de deducții la altele. Dar prin teoria „scînteii" creatoare se înțelege mult mai mult decît aceasta.

Max Schoen îi atribuie lui Nietzsche cea mai vie descriere a stării de inspirație bruscă. În această stare, spune Nietzsche în *Ecce Homo*, se pare că ești

> simpla încarnare, sau exponent, sau mediu al unei forțe atotputernice. Noțiunea de revelație descrie foarte simplu condiția; prin care vreau să înțeleg că ceva profund convulsiv și tulburător devine brusc vizibil și audibil cu o limpezime și exactitate de nedescris. Auzi— nu cauți; iei — nu întrebi cine dă: un gînd izbucnește ca fulgerul, inevitabil și fără ezitare — nu ai ce-i face. Este un extaz a cărui tensiune teribilă se ușurează uneori într-un șuvoi de lacrimi... Ai sentimentul că ți-ai pierdut controlul, cu conștiința clară a unei infinități de fiori cutremurători care te străbat din cap pînă în picioare... Totul se întîmplă fără să vrei, ca într-o izbucnire de libertate, independență, forță și divinitate.

Fără o asemenea inspirație, s-a afirmat că marea artă nu poate fi produsă. „Orice produs de artă superioară, orice *aperçu* semnificativ, orice gînd care dă roade nu stă sub controlul omului, ci este mai presus de orice putere lumească. Omul este stăpînit de un demon, în timp ce-și închipuie că-și dirijează propria sa activitate. În asemenea momente, omul este o unealtă a unei forțe superioare care îl guvernează, un receptacul privilegiat al influențelor divine"[45].

O asemenea afirmație este greu de probat sau contestat. Dacă arăți opere de artă a căror producere nu a cuprins o asemenea viziune extatică

---

[45] Citat din Goethe de Max Schoen, *op. cit.*, p. 67.

sau senzație a unui control exterior, ele pot fi date deoparte ca inferioare. Dar istoria artelor este plină de lucrători statornici, liniștiți, care nu au pretins niciodată că se află sub control demonic, iar unele dintre lucrările lor sînt extrem de prețuite. Este poate semnificativ că majoritatea artiștilor din timpurile moderne, care au subliniat rolul inspirației fulgerătoare, au fost romantici ca Coleridge și Keats; și că unii dintre ei, ca Nietzsche, au fost nevrotici pînă la nebunie aproape. Mai este semnificativ și faptul că multe cazuri de nevrotici, epileptici și psihopați pretind că au o inspirație divină similară, în timp ce produsele lor sînt lipsite de orice valoare.

Problema cere o cercetare mai extinsă, mai obiectivă, asupra diferitelor tipuri și perioade de artiști, din partea psihologilor, care nu țin să obțină rezultate senzaționale. Este oarecum greșit să se vorbească în formă articulată despre „procesul creator", „procesul artistic" sau „imaginația creatoare", ca și cum ar exista un singur fel. Există multe dovezi care sugerează că diferite genuri de personalități, în diferite ambianțe culturale, creează în diferite moduri. Nici unul din moduri nu este esențial pentru producerea artei de bună calitate, după cum reiese din cunoștințele noastre actuale. Multe căi spre succes îi sînt deschise tînărului artist, și el trebuie s-o aleagă pe cea care i se potrivește.

Există oarecare pericol în accentuarea exagerată a teoriei „scînteii de inspirație", prin faptul că ea tinde să prelungească vechea atitudine semimistică față de procesele artei. Ea tinde să pună în umbră nenumărate cazuri, atît în artă cît și știință, în care procesul de invenție este treptat și nespectaculos; unde noua formă apare pas cu pas, printr-un efort răbdător al inteligenței și imaginației. Dacă un tînăr viitor artist crede că adevărata originalitate nu este posibilă fără închipuirile misterioase și iluminările bruște pe care le-au simțit Coleridge, Nietzsche și alții ca ei, probabil că va fi descurajat de faptul că nu le are. Poate chiar să fie abătut de la niște pre-

țioase eforturi conștiente, străduindu-se în zadar să-și biciuiască visurile cu opiu sau alte mijloace artificiale, cum a făcut Coleridge.

După părerea unanimă, se pare că „scînteia" creatoare, cînd se produce, se poate produce în orice artă și în multe genuri de invenție din afara artelor. De aceea ea nu poate fi luată ca bază de comparație pentru arte sau pentru a face deosebiri între ele. Aparent, există diferențe psihice în procesul creator, nu atît între diferite arte, cît între diferiți indivizi sau tipuri de personalități. S-ar părea, de exemplu, că tipul de artist sistematic, extrem de conștient și de rațional, se găsește în toate artele; și, de asemenea, tipul mai impulsiv, extatic și vizionar, care este îmboldit parcă de o forță interioară inconștientă să-și imagineze și să-și exprime închipuirile.

Totuși, o distincție între arte pare destul de evidentă. Diferențele dintre *mijloacele de expresie* ale artelor vizuale, ale muzicii și ale literaturii determină în mod inevitabil o oarecare diferență și în procesul psihic de creație. Compozitorul trebuie să gîndească în mare măsură în funcție de imagini sonore; deslușind cu finețe între ele nuanțele de ritm, înălțime, timbru și alte calități; dedicîndu-și timpul și energia pentru a le combina în fel și chip; construind, auzind și visînd numai la scheme muzicale. El are tendința să-și transpună multe dintre celelalte tipuri de experiență în simboluri auditive; să-și exprime atitudinile și sentimentele, dorințele și aversiunile, prin puterea sugestivă a sunetelor muzicale. Scriitorul face același lucru cu cuvintele, iar artistul vizual cu formele și culorile vizibile. Există suprapuneri, prin faptul că muzicianul gîndește parțial prin cuvinte și simboluri vizuale; poetul prin ritmul auditiv, și așa mai departe. Dar există o mare diferență de accentuare. Aceasta se specializează mai departe, în funcție de anumite materiale, unelte, tehnici și condiții înconjurătoare. Un dramaturg nu gîndește numai prin cuvinte, ci prin cuvinte rostite, lumini ale rampei și acțiunea de pe scenă. Un sculptor se simte în largul lui cu o daltă, un

ciocan și un bloc de piatră; un pictor cu pensule, vopsea și pînză. El visează la ele cînd este departe și dorește să se întoarcă la ele. Fiecare proiectează și își imaginează în funcție de propriul său mijloc de expresie, turnîndu-și în acea serie de imagini o mare parte din experiența, conștientă și inconștientă, a vieții sale. Puțini artiști sînt atît de multilaterali ca Richard Wagner — capabili să compună în sunete, cuvinte și forme vizuale. Chiar și el nu a atins strălucirea decît în muzică.

Pe scurt, există unele diferențe între arte, ca și între alte ocupații, în ceea ce privește procesul psihic implicat. În măsura în care un om se identifică cu munca sa, și n-o execută doar într-un mod distrat, indiferent, el ajunge să-și canalizeze o mare parte din activitatea psihică totală în șirul de imagini și acțiuni cuprinse în acea muncă. O asemenea canalizare, firește, prezintă nenumărate variații individuale și culturale; ea nu este delimitată net de nici o deosebire abstractă dintre arte. Dar în măsura în care o artă își dezvoltă într-adevăr un șir distinctiv de materiale și tehnici exterioare, tehnicile psihice de compunere a acelei arte au tendința să se modifice corespunzător. Aceasta cuprinde nu numai munca nemijlocită a compoziției, ci și întreaga structură a personalității și activitate a vieții, care își găsesc o expresie parțială în acea operă. Tot ce se leagă de ea devine pentru artist extrem de simbolic și încărcat de semnificație afectivă.

Aceasta nu înseamnă că toți pictorii în ulei au tendința să gîndească la fel, și într-un mod cu totul diferit de sculptorii în lemn. Mai există mulți alți factori cuprinși în canalizarea proceselor psihice ale unui artist. Unii dintre ei au tendința să diversifice atitudinile artiștilor care se ocupă de același mijloc de expresie, și să producă asemănări între cele din arte diferite. De aceea nu putem presupune o totală corelare între tipul de mijloc de expresie și tipul de proces psihic.

Atingem aici problema complexă și puțin înțeleasă a dezvoltării personalității și a diferențelor

individuale de caracter, în cadrul căreia artistul nu este decît un caz special. Din acest punct de vedere, alegerea unei anumite arte și a unui anumit mijloc de expresie cu care să lucreze este în sine un rezultat al factorilor prealabili care determină personalitatea. De ce culorile și pictura îi atrag pe unii studenți, cuvintele și scrisul pe alții, muzica și cîntul pe alții? În ce măsură aceste predispoziții sînt înnăscute și psihologice — de exemplu, datorită înzestrării cu vedere bună, ureche bună, voce bună, coordonare musculară bună, inclusiv creierul și sistemul nervos corespunzător? În ce măsură se datorează acestea primelor condiții familiale, disciplinei și conflictelor care îi determină inconștient atitudinile în artă și aiurea? În ce măsură se datorează acestea influențelor mai largi, sociale, economice, politice, religioase și intelectuale? Sau influențelor culturale în domeniul artei — de exemplu, faptului că o anumită artă se bucură la un moment dat de un prestigiu și un avantaj financiar ridicat sau scăzut? (Amintiți-vă de situația umilă a artistului din domeniul artelor vizuale înainte de Renaștere). În ce măsură se datorează acestea stilurilor curente și tendințelor de stil din diferite arte — de exemplu, unei mișcări romantice în muzică și literatură, care îi atrage pe tinerii cu tendințe romantice, într-o vreme cînd alte arte rămîn cu încăpățînare clasice? Dar influența unor mari artiști, care atrag după sine nenumărați adepți?

Fără îndoială, toți acești factori și mulți alții se combină pentru a produce personalitatea artistului și modul logic de gîndire, cu gradații variate de tărie în diferite cazuri. Efectul lor combinat este cel de a-l predispune pe artist să aibă înclinație spre anumite genuri de formă sau de produs în artă; o aversiune față de altele. Ei îl fac să dorească să creeze anumite genuri de artă și să se îndepărteze cu violență de altele. Ei îl determină să-și construiască o anumită concepție ideală despre sine ca artist și despre ceea ce are de gînd să facă. Aceste preferințe pot fi explicate de el și de alții în raport cu normele convenționale

care nu le descriu mobilurile fundamentale. Anumite genuri de artă capătă pentru el o puternică semnificaţie simbolică, emoţională, ca reprezentînd lucruri din afara artei pe care le admiră sau le detestă — de exemplu, supunerea faţă de autoritate sau revolta; controlul raţional sau impulsivitatea turbulentă. Genurile de artă pe care le admiră şi în care doreşte să se afirme îl îndeamnă să străbată etapele potrivite pentru a le produce, cu condiţia să aibă destulă voinţă şi inteligenţă ca să facă astfel. Aceasta aduce în joc anumite tipuri potrivite de tehnică exterioară şi de fantezie şi raţiune lăuntrică, ca mijloace de realizare. Drept rezultat, procesele mintale ale artistului sînt canalizate în anumite direcţii precise, complexe.

Sistemul de canalizare sau condiţionare astfel produs poate să coincidă cu cel impulsionat de mijlocul de expresie şi de ocupaţia pe care le-a ales, sau poate să nu coincidă. De exemplu, un anumit artist poate găsi că arta de a sculpta statui în marmură, cu uneltele şi tehnicile existente, îi oferă un debuşeu complet satisfăcător pentru ceea ce doreşte să facă în artă; este un mod adecvat de expresie pentru personalitatea sa, şi poate pentru a multor altora din cadrul său cultural. Dacă este destul de norocos să poată urma acea chemare, va avea o cale relativ netedă; şi dacă este capabil, poate produce o artă care va fi privită mai tîrziu ca expresie tipică, proeminentă, a epocii sale. (Shakespeare, Tiţian şi Bach au fost asemenea oameni norocoşi). Dacă nu, aşa cum se întîmplă adesea, va exista un conflict, mai mult sau mai puţin conştient, între aceste influenţe directoare diverse; drept consecinţă, în înseşi procesele sale creatoare. Acesta se poate exprima într-o nelinişte vagă, insuficient explicată (ca la Michelangelo); într-un resentiment faţă de lume, o ostilitate faţă de rivali şi o îngrijorare în privinţa sa însuşi; într-o luptă constantă cu mijlocul său de expresie şi o nesiguranţă cu privire la ce să facă cu el; în experimente disparate în diverse direcţii. El ar putea încerca să producă efecte care sînt grele sau imposibile cu acel mijloc de expresie, ca atunci

cînd Rodin a încercat să sculpteze marmura în forme vagi, moi, ca de vis, pentru a sugera viaţa şi mişcarea. El ar putea încerca să determine pictura să facă lucruri pe care le făcea muzica, iar muzica să facă lucruri făcute pînă atunci doar în literatură. Dacă este destul de puternic, el ar putea fi capabil să modifice însuşi mijlocul de expresie; să născocească unelte sau materiale noi, tehnici exterioare noi; să determine mijlocul de expresie să spună ceea ce nu a spus mai înainte — de exemplu, ca Walt Disney. El ar putea astfel să determine ca numele artei sale să capete o nouă semnificaţie, să fie perimate vechile definiţii şi vechile concepţii cu privire la „hotarele" ei.

Diferenţele dintre procesele psihice ale artiştilor corespund, deci, doar în parte cu diferenţele mijlocului de expresie şi ale tehnicii exterioare. Ele mai corespund, în parte, şi cu diferenţele dintre *tipul şi stilul produsului*. În apogeul perioadei romantice, cînd trăiau Coleridge, Keats şi Blake, se cerea artă vizionară, extatică. Ca urmare, mulţi artişti au încercat în mod conştient să fie extatici şi vizionari. Poate că artiştii romantici nu aveau mai multe închipuiri inconştiente decît cele din alte curente, dar ei le căutau şi le încurajau mai mult; le transpuneau cu ardoare, direct în opere de artă. Cînd erau întrebaţi cum lucrează, puneau accentul cu mîndrie pe sclipirile lor de inspiraţie. În alte perioade, era moda ca artistul să fie cu mai mult calm, practic şi raţionalist; deci să-şi frîneze cît mai mult fantezia şi să o deghizeze sub forme acceptate. Pictura şi sculptura din evul mediu puneau accentul pe viziuni din altă lume; în Renaşterea tîrzie, ele puneau accentul pe observaţia strictă a naturii. Implicit, schimbarea de ţel şi stil al produsului a atras după sine o oarecare schimbare în procesul artistic — de exemplu, spre o mai exactă şi sistematică observaţie a lumii înconjurătoare ca subiect de reprezentare artistică.

Din diferenţele de formă şi funcţie ale produsului, după cum vom analiza în capitolul următor, se cuvine să deducem unele diferenţe corespunzătoare în modul de a gîndi al artistului. Diferite

genuri literare, cum ar fi eseul, romanul și poezia, au tendința să determine procese mintale și emoționale oarecum diferite la artistul din orice perioadă. Poezia tinde să sublinieze mai mult imagistica obscură și fantezia emoțională condensată. Alte genuri de literatură au tendința să fie mai discursive și mai reflexive. Un eseu sau o povestire polițistă semiștiințifică, cuprinzînd multe elemente de raționament logic, atrage după sine un accent pus pe raționamentul logic în procesul de creație al autorului. Un obiect strict utilitar, funcțional, cum ar fi un scaun, o sabie sau un pantof, atrage după sine mai mult raționament practic în vederea adaptării la funcțiile ce se au în vedere — cu alte cuvinte, mai mult decît un poem ca „Bătrînul marinar", care nu are aproape nici o utilitate practică. În general, artele mai utilitare, mai practice, cum ar fi arhitectura și mobilierul, au probabil tendința să cuprindă mai mult raționament practic, care să descopere mijloace mai eficiente pentru utilizări active, decît cele mai puțin utilitare, cum sînt muzica și sculptura. Dar toate artele, după cum am văzut, cuprind o oarecare funcție utilitară și oarecare gîndire practică din partea artistului. Faptele sînt mult mai puțin simple decît par la prima vedere. Nu poți deduce natura procesului doar prin examinarea produsului. Acestea două nu sînt corelate exact.

Presupunînd că o operă de artă este făcută pentru motive pur estetice, că nu are alt țel sau altă funcție decît să servească drept obiect și stimul pentru o contemplare plăcută, tot nu rezultă că procesele folosite de artist au fost pur estetice. Există o diferență esențială între *estetic* și *artistic*, ca moduri curente de comportare și ca tipuri de personalitate. Pe cînd primul este, în general, receptiv și supus față de stimulul exterior, ultimul cuprinde neapărat un efort activ de a controla și a schimba ceva din lumea exterioară; de a schimba mijlocul de expresie — fie că este vopsea, cuvinte sau tonuri — astfel încît să-i dea forma dorită. Aceasta cuprinde la rîndul său raționament practic, adaptarea mijloacelor la scopuri. Artistul trebuie mereu să se întrebe, într-un fel sau altul „cum pot să folosesc resursele de care dispun ca să produc rezultatul dorit?" Fie că rezultatul este utilitar sau estetic din punctul de vedere al consumatorului, el tot cere o gîndire practică din partea artistului. Dacă țelul său este doar de a amuza sau a distra, ca în muzica ușoară sau în vodevil, cel care creează scheciul trebuie să-l plănuiască și să-l examineze ca un mijloc pentru acel scop: „Îi va face oare să rîdă? Îi va jigni sau plictisi în acest moment? Le va reține atenția? Dacă nu, cum pot să fac să fie așa?"

Un produs al cărui scop este pur estetic poate pretinde artistului chiar mai mult raționament practic decît unul care este strict utilitar. Arta pe care o numim utilă nu este întotdeauna abordată într-un spirit cu adevărat practic. În arhitectură și mobilier, baza utilitară devine adesea convențională și stereotipă, cerînd foarte puțin studiu din partea artistului. El poate accepta un cadru tradițional pentru casă, în formă de cutie, precum și o metodă tradițională de construcție. Vasele de o anumită formă și mărime sînt făcute de secole cu aceeași structură fundamentală, necesitînd prea puține schimbări. În asemenea cazuri, artistul își poate consacra aproape întreaga sa putere creatoare cîtorva detalii ornamentale.

Orice fază a producției artistice poate deveni stereotipă, astfel încît artistul să nu mai gîndească în mod creator această fază, ci s-o execute ca pe o rutină, îndreptîndu-și eforturile creatoare — dacă există — spre alte faze. Ideile exprimate în predici, discursuri politice și editoriale ale ziarelor sînt adesea clișee stereotipe sau „ștampile", lipsite de orice raționament proaspăt asupra argumentelor și concluziilor de bază. Și totuși un asemenea cadru convențional, intelectual, poate fi brodat cu figuri de stil și ritmuri verbale proaspete și colorate, și în aceeași măsură creatoare.

Despre orice operă de artă ne putem întreba, „cît din ea este într-adevăr creația artistului căruia îi este atribuită? Cît a preluat de-a gata din opere de artă anterioare? Ce detalii sau caracteris-

tici, dacă e cazul, au fost create de el?" La aceste întrebări nu se poate răspunde examinînd produsele lui izolate; trebuie să fie comparate cu unele anterioare la care a avut acces. Ca urmare, nu se poate deduce, privind un produs, care faze din procesul artistului cuprindeau gîndire, proiectare sau visare nouă și originală, și care erau convenționale. Fără îndoială, imitația convențională dă uneori o notă mecanică, lipsită de viață, iar experiența proaspătă o notă de însuflețire care este evidentă în produs, cel puțin pentru un observator experimentat. Dar nu întotdeauna se întîmplă așa; cei mai buni experți pot fi înșelați. În cultura noastră, artiștii foarte iscusiți încearcă de obicei să fie originali, și să se vadă acest lucru. În Egipt, în China și în evul mediu european, ei erau mai mulțumiți să urmeze formele tradiționale. Mulți dintre ei puteau copia o operă de artă mai veche, sau puteau executa un proiect convențional, cu prospețimea și vitalitatea aparentă pe care le asociem cu noile creații. Chiar și astăzi, există mult mai multă imitație a artei trecutului decît vor artiștii să recunoască; dar aceasta trece de obicei neobservată; ascunsă de o aparență superficială de noutate. Ea nu se limitează la cei care, artizani sau meșteșugari, execută pe față proiectele altora. Ceea ce trece drept creație este adesea, în mare măsură, o imitație a formelor mai vechi, gîndirea artistului limitîndu-se la detaliile superficiale. Dacă e așa, un cunoscător care observă opera poate avea o experiență mult mai bogată, o înțelegere mai adîncă a operei de artă decît chiar autorul ei. Adevăratul artist, în acest caz, este grupul ancestral: nenumărații precursori care au clădit tradiția pe care acest artist (sau artizan) o urmează în mod mecanic.

Pe măsură ce ajungem să înțelegem mai bine natura artei, o vedem ca pe o chintesență, ca pe un vehicul simbolic al tendințelor generale din natura omenească și din cultură. Vedem în fiecare operă de artă o expresie a temelor și atitudinilor ce revin mereu, ale căror înțelesuri pot fi interpretate la nesfîrșit. Nu este înțelept sau necesar ca

artistul să stăruie asupra tuturor forțelor sinuoase care au făcut din el ceea ce este, sau asupra tuturor implicațiilor posibile a ceea ce face. Faptul de a-și vedea opera într-un cadru cultural și psihologic atît de vast ar putea prea bine să-i distragă atenția și să-i slăbească imboldul de a face un anumit gest simplu și precis. Atenția sa este concentrată, așa cum se cuvine, spre propriile lui obiective, ținînd oarecum seama, dar nu prea mult, de considerentele filozofice ale influenței lor mai largi. Este bine, de dragul entuziasmului său, ca gestul pe care-l face să-i pară mai important, mai valoros, mai drept și mai original, decît ar putea părea istoricilor din viitor care privesc dintr-o perspectivă confortabilă lupta lui nesfîrșită.

16. Factori individuali și culturali în activitatea creatoare. Tendințele stilistice și individualitatea artistului

Psihologia artei, sub influența individualismului romantic, a exagerat de obicei aspectele individuale, personale, ale creației artistice, în comparație cu aspectele sociale și culturale. S-a dat de înțeles că fiecare geniu își creează arta aproape în întregime *de novo*, din temelie, datorînd foarte puțin influenței exterioare și răspunzînd direct luminii interioare a inspirației miraculoase. Această teoretizare individualistă recunoștea, cel mult, că artistul folosește „materiale primordiale", ca ideile pentru intrigi și personaje pe care Shakespeare le lua de la scriitori anteriori; dar socotea că modul în care artistul organiza aceste materiale îi este propriu. Împotriva acestui individualism extrem, s-au ridicat în secolul XIX alte teorii care subliniau diferitele forme ale determinismului social; dar și acestea au trecut uneori în extrema cealaltă, ignorînd personalitatea artistului ca factor determinant și simplificînd exagerat natura influenței sociale — considerînd, de exemplu, că aceasta ar

consta doar în lupta pentru putere și bogăție dintre clasele exploatatoare și cele exploatate.

Încercăm acum să analizăm faptele mai obiectiv și să vedem într-un mod mai echilibrat interacțiunea dintre ereditate și mediul înconjurător. În cadrul factorilor mediului înconjurător, încercăm să distingem rolurile respective jucate de curentele mari, generale, din cultură și de acele forțe mai limitate care îl influențează pe artist încă dinainte de naștere, din familie, din anturaj, din școală și din alte experiențe personale. Tendințele recente din psihologia dezvoltării personalității continuă să sublinieze importanța acestor influențe exterioare, în special din frageda copilărie. Dar adesea psihologul este nevoit să se bizuie pe concepția vagă a diferențelor înnăscute de dispoziție, pentru a explica de ce doi copii, supuși încă de la naștere unor condiții foarte asemănătoare, reacționează și se dezvoltă în moduri foarte diferite — unul într-un refugiu nevrotic; celălalt într-o exprimare pasionată cu ajutorul artei.

Interpretarea psihanalitică a artei și a artiștilor a fost pînă acum extrem de edificatoare și promite să fie și mai mult. Dar pentru a avea cele mai bune rezultate, ar trebui să fie combinată cu un studiu al stilurilor din artă și cu alte tendințe sociale care-l influențează pe artist; nu aplicate ca și cum el ar fi un fenomen izolat. Istoricii au tendința să exagereze influențele sociale și stilistice. Pe de altă parte, psihologii și biografii cu vederi psihanalitice au tendința să explice stilul artistului și simbolismul operei sale în funcție de o configurație pur individuală a personalității. O asemenea explicație poate fi corectă în sine, dar adesea se limitează prea strict la influențele familiale imediate: de exemplu, la efectele unei exagerate protecții materne sau ale rivalității dintre frați. Ea are nevoie să fie completată de alte cercetări în ambianța culturală mai largă a artistului: de exemplu, ce atitudini morale și ideologice ale timpului, operînd prin părinți, școală și colegi, au contribuit la conflictul său și la neadaptarea sa, pe de o parte, împingîndu-l spre un anumit gen

de compensație artistică, pe de alta? Ce tendințe curente din artă au contribuit la stilul său? Admițînd un anumit conflict în artist și o anumită expresie simbolică a acestui conflict în arta sa, nu trebuie să presupunem că acestea îi sînt specifice lui ca individ. Constrîngerile sociale duc la fantezie socială, ca în folclor, religie și tabu. Geneza oricărei forme simbolice din artă trebuie să fie atribuită nu numai mecanismelor lăuntrice ale personalității artistului, ci și tendințelor sociale, instituțiilor și conflictelor epocii sale, față de care el era în parte potrivnic și în parte îngăduitor. Cu acestea el a ajuns în cele din urmă la o înțelegere de compromis, care este în parte exprimată în arta sa, dacă știm cum s-o privim.

Cercetările recente din istoria artei[46] au pus un mare accent pe stiluri și tendințe stilistice, trecînd prin toate artele unei anumite perioade. Oamenii din timpul respectiv nu le observă niciodată cu claritate; din perspectiva unei epoci mai tîrzii, ele se înalță ca niște curente vaste, în care stilurile anterioare sînt parțial abandonate, iar altele noi sînt făurite în locul lor. Oricît de vaste ar fi, asemenea tendințe ale stilului artistic nu sînt niciodată independente, ci părți ale unor tendințe culturale mai ample, care îmbrățișează toate formele de gîndire și comportament: sociale, politice, economice, religioase și științifice.

Rolul artistului ca individ în aceste curente impersonale nu trebuie neglijat prea mult: el este întotdeauna vehiculul prin care operează aceste curente; nu există tendință culturală și nici un *Zeitgeist* abstract, separat de indivizi. Individul pare să conducă și să urmeze; pare să dea o anumită particularitate tendinței generale, pe care ea n-ar fi avut-o fără el. Există ceva unic la Keats, la Chopin, la Delacroix, și în fiecare din operele lor, care nu este conținut în mișcarea romantică în general, în afara lor. Configurațiile individuale sînt tot atît de reale și unice cum au fost mai înainte, după ce am învățat să le cunoaștem rolul

[46] De exemplu, în lucrările lui Fiedler, Riegl, Wölfflin, Cassirer și Curt Sachs.

în configurațiile culturale mai cuprinzătoare. Dar ele nu sînt chiar atît de unice și de distinctive pe cît le socoteam mai înainte, cînd ne aflam sub influența cultului eroilor în istoria artei. Viețile și operele lor sînt mai puțin inexplicabile cînd vedem forțele sociale care au contribuit la modelarea lor. Nu-l putem explica pe Chopin complet în funcție de ele; mai rămîne încă combinația unică de gene care l-a produs ca organism biologic; seria anume de influențe locale și familiale care s-au concentrat asupra lui ca individ. Niciodată nu se explică ceva în întregime. Dar, cel puțin, descoperim din ce în ce mai mulți din factorii care operează din lăuntrul și din afara artistului și care îi formează procesul psihic creator. Nu-l considerăm pe artist niciodată pe de-a întregul original, ca un trăsnet căzut din senin, ci întotdeauna sensibil la curentele din jurul său, și de aceea diferit de ceea ce ar fi devenit în alt cadru cultural.

În general, posibilitățile individuale ale artistului sînt înnăscute — ereditare și congenitale: creierul său și sistemul său nervos; coordonarea sa musculară sau lipsa acestei coordonări; sistemul său auditiv sensibil, însoțit poate de un aparat vizual mai slab, care toate îl predispun pentru muzică. Chiar și dispozițiile temperamentale sînt înnăscute într-o oarecare măsură; un copil fiind neastîmpărat și iritabil din naștere, altul placid; unul plictisindu-se repede de orice preocupare prelungită, mereu în căutare de noutate. Nimeni nu știe cît de mult să atribuie acestor factori la artistul adult, a cărui dispoziție este deosebit de rebelă sau conservatoare. Dar este tot atît de sigur că răzvrătirea și stabilitatea constituie, de asemenea, mari tendințe sociale, una sau cealaltă dominînd cîte o generație sau un secol. Fiecare aduce cu sine personalități de toate tipurile, ridicîndu-i pe creasta valului pe acei indivizi care sînt, prin naștere și condiție, în acord cu epoca și cei mai potriviți ca s-o exprime.

Stilul individual în artă, precum și personalitatea individuală apar ca variante specifice, deta-

liate ale uneia sau mai multor tendințe culturale. Există întotdeauna mai multe tendințe și modele la un moment dat, mai ales în civilizația noastră modernă complexă. Tendințele radicale și conservatoare se ciocnesc tot mereu și ajung la compromisuri. Trecutul este în conflict cu prezentul și viitorul, și fiecare are adepții săi. Presiuni contradictorii — sociale, religioase și de altă natură — apasă asupra copilului maleabil; ele se îmbină, se anulează reciproc și pînă la urmă ajung la un gen de echilibru în personalitatea adultă. Nimeni nu poate să fie unic. Chiar și supremul răzvrătit, cel care se opune ca un lup singuratic întregii societăți, este adus de un curent al epocii care produce lupi singuratici; de decăderea și dezintegrarea unui cadru social învechit; de strigătul unor spirite vag înrudite, care îi încurajează sfidarea. Artistul răzvrătit simte imediat o tendință incipientă spre un anumit gen de revoltă, care îi este apropiată; atacul asupra unei anumite convenții muribunde. El intră în încăierare și ajută ca noua tendință să fie împinsă ceva mai înainte. Nu poți scăpa de influențele sociale devenind rebel; alegi doar o tendință socială rebelă cu care să te conformezi și alegerea făcută este un exemplu al acelei mișcări culturale.

O tendință stilistică generală — de exemplu, mișcarea impresionistă din pictură — nu determină niciodată exact stilurile individuale ale adepților ei. Ea îi împinge spre o orientare generală de a vedea, de a gîndi, de a simți și de a-și imagina. Ea le prezintă o anumită gamă de alternative, în cadrul cărora există întotdeauna loc pentru o variație individuală considerabilă. Există loc pentru un număr infinit de stiluri personale în cadrul mișcării impresioniste: pentru oameni atît de diferiți ca Monet și Manet, Renoir și Sisley. Nici unul dintre aceste stiluri personale nu este complet acoperit de simplul epitet de „impresionist"; cu toții au unele trăsături impresioniste, plus trăsături ale altor stiluri ca cel spaniol, olandez sau rococoul francez. Fiecare stil personal original este mai mult decît un complex al stilurilor din acea

perioadă. A arăta cît este de unic, şi în acelaşi timp cum exemplifică influenţa trecutului, tradiţia şi tendinţele, este o problemă majoră pentru istoricul de artă.

În psihologia artei, a trecut timpul ca „procesul de creaţie" să fie descris ca şi cum ar fi mereu acelaşi. El diferă profund, nu numai în acord cu diferitele tipuri de personalităţi, dar şi cu diferitele perioade şi stiluri de artă. În cadrul aceleiaşi arte şi al aceluiaşi mijloc de expresie, artiştii din diferite perioade gîndesc, simt şi-şi imaginează în moduri foarte diferite, chiar dacă folosesc aproape aceleaşi tehnici exterioare. Trebuie să acordăm acum mai multă atenţie, decît au făcut biografii din trecut, influenţelor culturale exercitate asupra artistului: cele care îi modelează mintea şi caracterul în general, şi cele din domeniul artei, care ajută la formarea stilului său personal, a modului său personal de a lucra. Descriind procesele mintale ale artiştilor, trebuie să acordăm mai mult loc decît pînă acum proceselor de asimilare a tradiţiilor trecute şi a tendinţelor curente de stil. Trebuie să privim apariţia ideilor originale ca un proces de construcţie pe schemele culturale moştenite, şi să le adaptăm la noi condiţii, la noi necesităţi, tehnici şi obiective.

Persoanele induse în eroare de stilurile bizare şi total diferite ale artiştilor contemporani ajung adesea la concluzia că fiecare se datorează unei anumite aberaţii a artistului. Picturile lui Van Gogh le apar ca deformări smintite, cu excese nebuneşti ale coloritului. Van Gogh a murit nebun, li se spune. Evident, deci, arta sa a fost doar expresia nebuniei sale. Pentru psiholog, problema este mult mai complicată. În multe privinţe, stilul lui Van Gogh nu i-a fost specific lui, ci a fost un exemplu al unor anumite tendinţe generale, postimpresioniste, din arta Europei de la sfîrşitul secolului XIX: culori vii, contrastante, deformări expresioniste etc. Dacă asemenea trăsături ale lui Van Gogh se găseau într-o oarecare măsură şi la alţi artişti şi erau „în atmosfera" din acea perioadă, ele nu pot fi atribuite în întregime

structurii sale personale, fie normală sau anormală. Rămîne de clarificat problema de ce psihopatul Van Gogh a produs o artă remarcabilă, în timp ce majoritatea psihopaţilor nu produc; de asemenea, de ce stilul lui Van Gogh este similar celui al multor artişti normali. Stilul individual nu corespunde exact tipurilor de personalitate; el nu poate fi explicat fără o referinţă la tendinţele generale ale artei şi culturii epocii respective. Tendinţele artei dintr-o anumită perioadă — de exemplu, o perioadă de tulburări sociale şi de rupere a tradiţiei — pot atrage oameni cu firi nehotărîte care devin artişti, deschizînd un debuşeu artistic unor imbolduri care, în timpuri mai severe sau clasice, s-ar fi îndreptat în alte direcţii. Pe de altă parte, se mai pot spune următoarele în sprijinul teoriei curente că personalitatea lui Van Gogh a fost cea care i-a determinat stilul picturii. Epoca în care a trăit a fost plină de diverse tendinţe, şi exista o mare libertate în ceea ce priveşte alegerea personală. Existau tendinţe neoclasice (ca la Puvis de Chavannes), precum şi tendinţe uşor impresioniste şi violent expresioniste. În asemenea epoci, cînd artistului i se deschid mai multe alternative, alegerea sa este determinată mai mult de gusturile şi de mobilurile individuale, personale. Acestea, la rîndul lor, trebuie să fie atribuite mai mult forţelor mediului înconjurător, din familie şi imediata vecinătate, decît tendinţelor generale largi din cultură ca un tot. Preocuparea noastră principală este aceea de a lua în considerare toţi aceşti factori ce variază în fiecare caz în parte, pe măsură ce apar în istoria artei, în biografie sau în psihologia individuală; să nu ne mulţumim doar cu o explicaţie simplă.

Desigur, problema nu se limitează la artiştii nebuni sau nevrotici. Ea include întregul subiect al relaţiilor dintre stil, personalitate şi cultură. Ea include nu numai explicaţii cauzale ale stilului, dar şi psihologia procesului creator: ce factori au fost cuprinşi în el, cu ce forţă relativă şi în ce ordine de dezvoltare.

Pentru istoricul de artă de astăzi, constituie un

truism faptul că nici o operă de artă nu este complet originală; că fiecare artist, chiar și cel mai mare, se înalță pe umerii trecutului. Nu există creație artistică din nimic; *ex nihilo nihil fit*. Partea relativ originală a operei unui artist constă nu în născocirea de idei cu totul noi, ci în realizarea cîtorva variații la unul sau mai multe din stilurile pe care le moștenește. În comparație cu ceea ce acceptă și folosește din ele, propria sa contribuție este de obicei mai mică decît se presupune a fi. Adesea ea constă în mare parte dintr-o combinare a elementelor alese din două stiluri contemporane rivale. Dacă contribuția sa, mare sau mică, este acceptată și imitată, ea devine parte a tradiției. Prin asemenea creșteri treptate se dezvoltă tradițiile artei și civilizației. Mutațiile brușțe sînt extrem de rare în istoria artei. Cînd un artist apare din senin, ca un trăsnet, înseamnă de obicei că nu-i cunoaștem sursele stilului. Giotto și El Greco apar ca niște artiști extrem de originali, dar ceva mai puțin atunci cînd descoperim unele din sursele stilului lor. „Arderea cărților" din China a distrus multă literatură preconfucianistă și a lăsat neexplicate începuturile civilizației chineze.

În orice perioadă, anumite concepții și tehnici de bază, anumite elemente ale stilului sînt luate drept bune de marea majoritate a artiștilor. Cînd domină stilul gotic, ei îi acceptă elementele ca punct de plecare și produc cîteva variații în acest cadru general. Excepțiile radicale sînt puține și probabil vor fi ignorate sau respinse de gustul contemporan, ca fiind prea în dezacord cu epoca. Compozitorul dintr-o epocă polifonică acceptă principiile generale ale compoziției contrapunctice; pictorul din timpul Renașterii acceptă idealul general al unei bune picturi, care trebuie să sublinieze siluetele nobile, statuare, solide, cu lumină și colorit realist, cu perspectivă profundă în spațiu și un fundal peisagistic subordonat. Văzuți dintr-o epocă ulterioară, majoritatea artiștilor dintr-o perioadă par fundamental asemănători, mult mai mult decît li se părea lor. Michelangelo, Leonardo și Rafael erau extrem de conștienți de diferențele lor. Astăzi, noi vedem adevăratele lor diferențe mai clar decît le vedeau ei, dar mai vedem și că în multe privințe importante ei erau frați întru spiritul Italiei secolului XV, prin contrast cu pictorii chinezi contemporani sau pictorii olandezi de peste două secole. Odată cu o mai bună cunoaștere a istoriei artei, începem să vedem principalele trăsături distinctive, nu numai ale fiecărei perioade, dar ale întregii arte europene moderne; începem să vedem cum toți artiștii din ea exprimau, mai mult sau mai puțin inconștient, diferitele aspecte ale culturii occidentale moderne.

Progresele recente din psihologia culturii arată cum toți membrii unei culturi exprimă fără să-și dea seama tiparele ei de bază, chiar și în micile lor revolte împotriva convențiilor. Ei nu-și pot imagina, în primul rînd, că sînt posibile diferite moduri și mai radicale de a gîndi, a simți și a produce arta. Numai șocul contrastului cu un tipar complet diferit îi face să-și dea seama de al lor. Artistul repetă în arta sa tipare curente fără să-și dea seama, la fel cum se conformează în general normelor obișnuite din alte domenii. Doar în cîteva privințe există la un moment dat o revoltă sau o variație mai mare. Aceste cîteva privințe par extrem de importante în momentul acela, și se stîrnesc dispute crîncene în jurul lor: de exemplu, dacă „cele trei unități" trebuie să fie respectate în teatru; dacă pictorii au dreptul de a „deforma" anatomia și perspectiva naturală; dacă poeții au dreptul să renunțe la metrică, sau compozitorii să folosească o anumită disonanță. Mai tîrziu, asemenea probleme par adesea că sînt furtuni într-un pahar cu apă. Aspecte ale artei cărora artiștii le-au dedicat cea mai mare atenție par uneori după mai mulți ani destul de mărunte; adevăratele progrese s-au făcut în alte direcții, aproape neobservate la timpul respectiv; poate în opera vreunui artist obscur pe care academiile l-au disprețuit.

Astăzi, ne aflăm în mijlocul unui val de eclectism și de căutare a noului, cu oscilații constante

de la o extremă la alta. Unui profan, mare parte din arta contemporană îi pare o ruptură totală și nesăbuită de orice tradiție. Totuși, istoricul își dă seama că, în spatele acestei aparente originalități, se află împrumutul neîncetat din surse străine mai vechi; din Orient și din stilurile primitive și exotice. Principalele tradiții europene din artă par, deocamdată, aruncate la o parte. Dar chiar și ruptura de tradiția modernă occidentală este mai mult aparentă decît reală; mai mult superficială decît profundă. Artiștii se întorc mereu la ea și o folosesc ca pe un trunchi principal, pe care să altoiască aceste forme recent importate, exotice.

Oricît de departe și-ar căuta artistul occidental sursele de inspirație, el tot vede stilurile de artă cu ochii occidentalului. El alege din ele numai acele aspecte pe care este pregătit să le înțeleagă și să și le însușească; pe celelalte le înlătură pur și simplu ca brute, ciudate sau respingătoare. Astăzi, el scotocește prin artele Chinei, Indiei, Bizanțului, ale triburilor africane și polineziene, idei pe care să le poată folosi. Dar el nu le poate înțelege și savura decît în privințe limitate: în aspectele vizuale, decorative, și în asociațiile lor stranii sau idilice cu viața exotică, așa cum și-o imaginează el că trebuie să fie. Înțelesurile mai profunde ale artei exotice, ca expresie a unor atitudini total diferite de ale noastre, ne sînt încă greu de sesizat. Va mai trece mult, dacă nu o veșnicie, pînă cînd cultura noastră să le poată accepta și contopi cu principalele ei tradiții.

În perioadele de mare eclectism și de experiență diversificată ca a noastră, artistul simte uneori o senzație agreabilă de libertate. Nici o autoritate nu-i spune cum să creeze; aproape oricine îi recunoaște dreptul de a face ce vrea, în limitele legale. Dar în același timp, se pare că încearcă o senzație de nesiguranță; de confuzie și de neliniște în privința a ceea ce dorește într-adevăr să facă. Dacă este silit să-și „vîndă“ meșteșugul pentru a-și cîștiga existența, s-ar putea să încerce un resentiment; cînd este liber să facă ce dorește, se simte adesea derutat și neputincios. Nu există în spatele lui un

curent de tradiție puternic, unitar, care să-l asigure că ceea ce face merită să fie făcut; să-i rezolve problemele de bază și să-i călăuzească principala direcție a închipuirilor sale, lăsîndu-i în același timp destul cîmp liber pentru a-și putea realiza un stil oarecum individual. Pînă se atinge din nou un echilibru, trebuie să treacă o lungă perioadă de asimilare culturală. Nu este de ajuns să se făurească, artificial și superficial, un nou stil sintetic de artă, selectînd din toate sursele disponibile. Cultura noastră trebuie să realizeze o unitate mai fundamentală în toate fazele ei: politică și socială, industrială și intelectuală, înainte ca expresia ei artistică să poată găsi din nou un ritm unic și să meargă mai departe cu o oarecare siguranță a țelului său.

În general vorbind, procesul productiv al artistului include însușirea treptată de către el a tiparelor grupului cultural din care face parte; tradițiile și modele curente din arta sa; de asemenea, acele influențe exotice care sînt acceptate de grupul său și folosite și de alți artiști din acest grup. Procesul său productiv cuprinde o rearanjare lentă, selectivă, a acestor tipare moștenite din propria sa personalitate și comportare; în parte printr-o gîndire conștientă și în parte printr-o „gestație“ inconștientă. În aceasta din urmă anumite imagini pline de efecte din diferite surse se combină treptat între ele în noi fantezii complexe, ca într-un vis; urmînd ca mai tîrziu să fie revizuite conștient și trecute prin rațiune. Rezultatul, dacă artistul este lipsit de originalitate, va fi de a realiza un produs stereotip ca visurile unei vînzătoare de prăvălie despre iubire, rochii frumoase și admirație. Artistul original adaugă cîteva noi variații, transformări, combinări ale unor elemente pînă atunci separate. În plus, dacă va urma să fie recunoscut drept mare creator, în sensul laudativ și nu ca o vorbă goală, contribuția sa va trebui într-un fel să umple o nevoie artistică a timpului, și poate chiar a timpurilor ce vor veni. Ea trebuie să vină la momentul potrivit din istoria culturii; nici prea devreme, nici

prea tîrziu. Artistul trebuie să fie nu numai diferit de predecesorii săi, dar diferit într-un fel care să fie aprobat de forțele dominante ale posterității.

Sensul lăuntric al acestei creativități nu este, din păcate, o garanție a autenticității sale. Cam același „proces creator“ de iluminare bruscă, elaborare detaliată și așa mai departe, este relatat atît de genii, cît și de mediocrități; de inovatorii adevărați și de imitatorii inconștienți. Pentru toți, ceea ce pare să fie „marea idee“ poate apărea fără ajutorul voinței conștiente, printr-o motivare și o fantezie inconștiente. O senzație extatică de inspirație nu este o garanție că rezultatele vor fi noi sau deosebite; mediocritățile simt multe din emoțiile geniului. Adesea artistul original nu-și dă seama în ce constă originalitatea sa; el este trist și nemulțumit cînd își termină munca. El poate să se străduiască să realizeze un anumit efect, de care să fie foarte mîndru, dar pe care posteritatea să-l înlăture ca lipsit de valoare, în timp ce o lucrare întîmplătoare, minoră, care nu-i cere nici un efort, este ridicată în slavă. Este într-adevăr greu pentru artist să-și dea seama exact care momente din opera sa sînt creatoare, în sensul de a produce ceva nou și important. Se știe foarte bine că alcoolul și drogurile pot da cuiva o conștiință sublimă că realizează lucruri mari, profund originale. După cum artiștii mari rămîn adesea necunoscuți în epoca lor, tot astfel momentele cele mai creatoare, epocale, din viața unui individ, sau a unui popor, trec adesea neobservate de contemporaneitate. Importanța lor nu este văzută decît mai tîrziu; nu era nimic în activitatea însăși care s-o eticheteze, manifest sau intrinsec, drept creatoare.

Deci, încă o dată, este mai bine să nu identificăm procesul creator cu vreun tip special de experiență resimțită, cum ar fi aceea a inspirației fulgerătoare. Tînărul artist nu trebuie să o caute cu prea multă rîvnă, sau să se simtă disperat dacă nu vine; ci să-și îndeplinesacă sarcina zilnică cum poate mai bine și să-și cultive neîncetat

toate sursele de energie psihică din el. Numai viitorul poate spune care dintre produsele sale, și care din calitățile lor, se vor dovedi a fi cu adevărat creatoare, ca adausuri prețioase la civilizație. O concepție falsă despre munca artistului, ca fiind pur individuală sau de pură inspirație, tinde să-i ducă atît pe artiști cît și pe psihologi pe un drum greșit. Amîndoi scapă din vedere adevărata natură a inovației, de a se bizui pe trecut.

Artiștii nutresc idei idealizate romantic asupra proceselor lor mintale, în special în epoca prezentă, cu admirația ei față de originalitatea individuală. Cel care se consideră „creator“, și nu un simplu cîrpaci, dacă este întrebat cum lucrează, de obicei va omite sau va minimaliza — chiar va tăgădui cu indignare — măsura în care îi urmează pe alți artiști, din trecut sau prezent. Oricît de evident ar semăna opera sa cu aceea a altui artist mai vechi, probabil că el va tăgădui că ar fi fost influențat de aceasta, sau chiar că ar fi văzut-o (sau auzit-o) vreodată. Inconștient, el refuză să-și amintească sau să recunoască ce datorează. Ca toți membrii unei culturi, cu excepția celor care au analizat-o științific, el nu-și dă seama de modurile în care i-a acceptat atitudinile fundamentale, credințele și tiparele cu privire la viață, în general; sau țelurile, tehnicile, stilurile și normele care se aplică la propria lui ocupație. Are tendința să creadă că el creează sau descoperă ceva cu totul nou și complet al său, cînd în fond nu este vorba decît de o reafirmare a tradițiilor și tendințelor curente. Desigur, se produc și reînnoiri adevărate, dar ele sînt de obicei mult mai mici decît le consideră artistul și prietenii săi. Ele constau adesea din foarte ușoare îndepărtări de la o formă tradițională, pe care ei sînt cu totul incapabili de a le distinge din masa de caracteristici neoriginale. Ei îl laudă pentru a fi „creat“ ceea ce a luat din opera altor artiști, în timp ce resping sau ignoră adevăratele lui inovații.

Este riscant să generalizăm asupra psihologiei artei pe baza a ceea ce spun artiștii despre pro-

priile lor metode. Asemenea relatări sînt foarte importante pentru a fi studiate, ca date, de psihologie; dar nu ca să fie luate drept bune, ca descrieri adevărate a ceea ce se întîmplă în realitate. Ele conțin adesea observații profunde și izbitoare asupra operei artistului în general, precum și asupra anumitor experiențe. Într-adevăr, vorbele lor dezvăluie adesea, pentru psiholog, mult mai mult decît își închipuie ei. Dar asemenea precizări edificatoare din partea artiștilor sînt întotdeauna combinate cu poze false și amăgitoare, tăinuiri, interpretări și închipuiri, de care ei în mare parte nu-și dau seama. Aceste mecanisme operează chiar și la autoanaliști pătrunzători, ca Goethe și Rousseau. Aceștia sînt de obicei oameni de litere, și deci mai capabili decît alții să se exprime în cuvinte. Dar, ca artiști, ei produc opere de artă cînd încearcă să-și dezvăluie sufletul; chiar dacă această revelație pare de o sinceritate brutală sau de o obiectivitate rece. Întrebat cum creează, un artist poate răspunde într-o zi cu insulte, în alta cu un aer zeflemitor, în a treia cu o autosubestimare romantică, iar în a patra cu o relatare extrem de măgulitoare pentru sine, punînd un mare accent pe independența și originalitatea sa.

Artiștilor le place să scoată în evidență calitatea misterioasă, automată, a imaginației creatoare[47], pe care ei o simt cu adevărat; dar care se datorează naturii ei în mare măsură inconștiente, și nu este neapărat o dovadă de merit. Dacă sînt întrebați cum își găsesc ideile, rareori vor recunoaște că o altă operă de artă din același domeniu le-a sugerat vreuna. Nu este atît de umilitor pentru un pictor să admită că s-a inspi-

[47] „Compozitorii nu sînt de fapt prea revelatori în scrierile lor în proză și pot afirma uneori cu cea mai mare seriozitate tot soiul de nonsensuri. Ei par înclinați să facă procesul creator cît mai misterios cu putință. " (Recenzie de Charles Jones, el insuși compozitor, asupra lucrării lui Frederick Dorian, *The Musical Workshop*, New York, 1947. *Journal of Aesthetics*, Dec., 1948, Vol. VII, nr. 2). Aceasta este o afirmație excesivă; unele scrieri ale compozitorilor sînt extrem de revelatoare.

rat dintr-o bucată muzicală sau un compozitor dintr-un poem. Dar fiecare va insista mai curînd asupra faptului că ideea i-a venit cu totul independent, fie printr-un efort conștient, fie printr-o inspirație misterioasă, neașteptată. În arta figurativă, ca pictura și literatura, el poate să insiste, și să creadă sincer, că ideea i-a venit numai observînd natura, universul, ființele omenești — orice în afară de opere de artă anterioare din propriul său domeniu. Dacă această față sau floare anume nu a mai fost pictată vreodată, el presupune că orice tablou cu ea trebuie să fie original și creator, indiferent de faptul că stilul său de a picta este în mare măsură convențional. Dacă a pictat o siluetă omenească, o va face să apară ca și cum întregul proces s-a limitat la el și la modelul său; că a creat opera de artă direct după natură, prin imaginația sa neajutată de nimic. Dacă este așa, el ignoră faptul că pregătirea prealabilă și contemplarea unor tablouri au contribuit la alegerea, vederea și reprezentarea modelului într-un anumit mod — cu alte cuvinte, în funcție de un anumit stil. Fără experiența artei din trecut, el n-ar fi știut cum să înceapă. Tradiția îi spune cu aproximație ce și cum să facă, lăsîndu-i doar o mică gamă de posibilități din care să aleagă și cu care să experimenteze. Atenția sa conștientă este concentrată asupra acestor posibiltăți, ignorînd modurile în care opera sa se conformează stilului curent. Pentru posteritate, poate părea un exemplu tipic al acestui stil, și chiar al influenței vreunui rival sau predecesor pe care îi detesta. Este din ce în ce mai greu pentru un artist să mențină iluzia că este complet original. Istoria și analiza critică a stilurilor de artă devin tot mai bine cunoscute publicului și celor care studiază arta. Astfel, ei sînt siliți să recunoască existența stilurilor și ce anume datorează tradiției.

Prilejul unei opțiuni conștiente este relativ mare pentru majoritatea oamenilor de astăzi, în toate domeniile vieții. Avem o mare libertate de a ne alege ocupațiile, locul și felul nostru de viață.

Putem urca sau coborî scara socială și economică

cu relativă ușurință, în special în America. Ne putem folosi talentele cum ne place; dacă nu la un patron, atunci la altul, sau ca liber profesioniști. Avem o mare mobilitate, ca rezultat al amestecului de rase și culturi, cu o diversitate și conflicte de specificuri naționale, inclusiv de stiluri de artă. Aceasta micșorează aria conformismului rigid; aceasta încurajează sau determină opțiunea individuală și combinația eclectică. În plus, avem o tradiție specială a libertății individuale, care aprobă și răsplătește unele (în nici un caz toate) genuri de schimbare și originalitate.

Învățămîntul sporește treptat, în ciuda obstacolelor, puterea de decizie rațională, prin opoziție cu conformismul orb. Artistul, de asemenea, poate învăța să analizeze conștient diferitele alternative care i se deschid în față la producerea unei opere de artă. El poate analiza toate modurile diferite în care o problemă similară a fost rezolvată în trecut și cele noi pe care le permite tehnologia modernă. Procesul său creator devine mai conștient și mai rațional; dacă produsul va fi mai bun, aceasta este o altă problemă. Multor artiști, profesori și studenți nu le place această tendință; ei se opun încercărilor de a-i face să gîndească rațional despre arta lor și să citească discuții critice. Dar tendința, deocamdată, merge irezistibil în această direcție. Critica, istoria și filozofia artei se găsesc pretutindeni, în revistele de mare circulație și la radio, astfel încît nimeni nu le poate ignora cu totul.

O problemă aflată în discuție, prea mare pentru a fi analizată aici, se interesează cît de mult din creația artistică depinde de conflicte inconștiente, producătoare de fantezie; cît de multe din sursele de inspirație sînt secate prin psihanaliză sau alte influențe de armonizare și dezvoltare a eului. Mulți artiști se tem că-și pierd tensiunile inconștiente. Henry Moore observa cîndva: „Este o greșeală ca un sculptor sau un pictor să vorbească sau să scrie prea des despre munca sa; aceasta descarcă tensiunile necesare operei

sale“ [48]. Cei mai mulți oameni, inclusiv artiștii, au mai multe conflicte inconștiente decît le trebuie în munca lor, și au un gen negativ de tensiune. Care sînt genurile pozitive, productive — putem s-o aflăm pe măsură ce progresează psihologia profunzimilor; de asemenea, ce să facem cu ele pe plan educativ. Unii artiști se bizuie pe fantezia automată și încearcă să-și cerceteze propriul inconștient cu ajutorul psihanalizei. Alții se bizuie pe metode conștiente, la lumina zilei.

Astăzi, există o mai mare selecție eclectică și sinteză între diferite stiluri; multă proiectare deliberată pentru a realiza un anumit efect, fie util sau estetic, fie liniștitor de familiar sau șocant de bizar. Goana după noutate și dorința de a fi socotit original sînt acum laturi familiare ale sistemului nostru cultural. Astfel încît artistul care le manifestă nu este neobișnuit, ci urmează o convenție. Nu numai proiectanții de automobile și de îmbrăcăminte, ci și mulți pictori și compozitori încearcă să impresioneze publicul blazat printr-o schimbare radicală a stilului la un an sau doi o dată. Drept urmare devine din ce în ce mai greu să producă șocul de surpriză dorit.

Pînă la urmă, poate că această goană după noutate va înceta. Pe măsură ce realizăm o cultură mai unitară, mai conștientă de sine, care a asimilat curentul actual de influențe exotice și are un orizont uman mai larg, poate că artiștii noștri se vor mulțumi să-i exprime modelele colective de dragoste și de ură, de dorință și de aversiune, în forme care să fie în esență consecvente ca stil, ca în marile culturi omogene din trecut. Variația individuală nu va lipsi, ci va fi mai curînd eliberată și întărită. Nu va mai fi nevoie s-o căutăm nerăbdători pe bîjbîite. Fiecare artist va vedea mai limpede ce lucruri trebuie să fie făcute, modurile în care pot fi făcute și care poate fi cea mai bună contribuție a sa.

---

[48] *Art in England*, p. 95. Citat de Richard Seddon, în „Two Modes of Perception and Expression Performed by Artists when Painting“, *Journal of Aesthetics*, Vol. VI, nr. 1 (sept., 1947), p. 27.

IX
COMPARAREA ARTELOR ÎN FUNCȚIE DE NATURA ȘI FORMA PRODUSELOR

1. Importanța acestei baze de clasificare

A gîndi despre arte ca tipuri de produs, mai curînd decît ca tipuri de procese, este un lucru firesc pentru consumatorul de artă — adică pentru cel care o folosește, o gustă și o apreciază. Acest lucru este firesc și pentru cei care se ocupă în mod profesional cu produsele finite, ca în muzeele de artă, publicațiile literare, critica de artă și activitatea cunoscătorilor de artă. Într-un muzeu de artă se clasifică și se aranjează produsele artei vizuale, fără a se veni poate niciodată în contact cu materialele brute sau cu procesele de producție.

Desigur, și artistul se gîndește la produs. Acesta este țelul și misiunea sa; o concepție vagă sau limpede despre produs îi stăruie mai mult sau mai puțin în minte neîncetat. Cînd îl termină, se uită la el cu mîndrie sau nemulțumire. Dar adesea această concepție este înlăturată din atenția sa imediată de starea actuală nefinisată a materialului și de problemele de tehnică.

Din punctul de vedere al consumatorului, al criticului sau al cercetătorului, opera de artă finisată pare să fie mai importantă decît materialul brut sau sarcina de producție. De aceea, cel care își însușește acest punct de vedere are tendința să definească și să clasifice artele pe baza

tipurilor de produse. Sculptura este concepută ca arta de a face statui; poezia ca arta de a face poezii, și așa mai departe. Mai puțină preocupare se acordă diferențelor în ceea ce privește mijlocul de expresie sau metoda. Dacă sculptorul folosește piatra, lemnul sau bronzul; dacă cioplește sau toarnă, arta sa este deosebită în primul rînd pe baza rezultatului final: statuia.

Un astfel de „rezultat final" nu este neapărat un lucru complet finisat, static. Cît timp rămîne o parte vitală a moștenirii culturale, el funcționează activ în experiența omenească, ca un ghid sau instrument. Planul casei sau al orașului continuă să influențeze și să îndrume comportamentul, în bine sau în rău. Piesa de teatru sau simfonia este interpretată de repetate ori. Poemul sau tabloul continuă să îndrume gîndurile și sentimentele, transmițînd credințe și atitudini. Îndreptîndu-ne atenția spre produsele artei, ne pomenim subliniindu-le nu numai forma, dar și funcțiile — cum operează pentru a stimula diferite genuri de experiențe perceptuale și mintale, și pentru a influența acțiunea exterioară. Pentru a descrie și a clasifica aceste produse, trebuie să acordăm mai curînd atenție proceselor de apreciere și de folosire, decît celor de producție și de interpretare.

2. Produsele artelor, așa cum sînt numite și definite în mod obișnuit

Un mod de a defini și a clasifica artele este, deci, în funcție de genurile lor de produse. La prima vedere, acest lucru pare destul de ușor. Sculptura este arta de a face statui; arhitectura este arta de a face case, și așa mai departe. Dar curînd se ivesc dificultățile. În unele cazuri, numele produsului este același ca al artei înseși. Muzica este arta de a face muzică sau compoziții muzicale; pictura este arta de a face picturi sau tablouri.

Literatura este arta de a face literatură. Asemenea definiții sînt tautologice.

Dacă ne uităm în dicționar la definiția unui produs, găsim adesea că el este definit, cel puțin parțial, în funcție de mijlocul de expresie și de procesul de producție. Şi aceasta contribuie la un raționament în cerc vicios. De exemplu, ce este o „statuie"? După Webster, o statuie este „imaginea unei ființe vii, sculptată sau modelată într-o substanță solidă, ca marmura, bronzul sau ceara". Ultima parte a acestei definiții („într-o substanță solidă" etc.) se referă la material sau mijlocul de expresie. Partea centrală („sculptată sau modelată") se referă la proces sau tehnică. Cît despre produsul în sine, deci, nu avem decît atît pentru a-l deosebi de alte folosințe ale acestor materiale și procese: „imaginea unei ființe vii". Dar oare acest lucru este adecvat pentru a descrie produsele sculpturii? Nu, căci avem multe desene sculpturale abstracte care nu reprezintă nimic. De asemenea, cum rămîne cu reprezentările tridimensionale ale unor case (ca în arta chineză din epoca Han), ale unor săbii, avioane și tunuri etc.? Ce sînt acestea dacă nu sculpturi? Webster lasă în această privință noțiunea de sculptură flexibilă; sculptura poate produce și alte lucruri pe lîngă statui. Ea este „actul sau arta de a ciopli, a tăia sau a cresta în lemn, piatră, metal etc., statui, ornamente etc., sau figuri; de aici, actul sau arta de a produce figuri și grupuri, în materiale fie plastice, fie dure, dar în prezent mai ales în marmură sau bronz".

În același fel, în cazul arhitecturii și al fiecăreia dintre „artele utile", sînt realizate multe genuri diferite de produse. Arhitectura nu produce doar „case", în sensul strict de „locuințe omenești", ci și alte genuri de construcții. Ea este, după Webster, „arta sau știința de a clădi; în special arta de a clădi case, biserici, poduri și alte construcții, pentru scopurile vieții civile — numită adesea arhitectură civilă". Definită mai larg, pentru a cuprinde clădiri militare, ea va cuprinde forturi etc. Vom spune deci că arhitec-

tura este arta de a face construcții? Dar acesta este un termen foarte larg, vag, care poate cuprinde multe produse. Dimensiunile nu sînt singura diferență, căci o statuie poate fi mai mare decît o casă.

Pe scurt, nu este ușor să legi noțiunea unei anumite arte de realizarea oricărui gen de produs. Fiecare artă produce mai multe genuri diferite, dacă produsele sînt descrise în mod specific. Literatura produce poeme epice, poeme lirice, romane, nuvele, eseuri etc. Muzica produce cîntece, sonate pentru pian, simfonii etc. Țesătoria produce covorașe, tapiserii, țesături pentru haine și multe alte lucruri.

Un anumit tip de produs, pe de altă parte, nu se rezumă neapărat la o anumită „artă", în sensul unui anumit mijloc de expresie sau proces. Tablourile sînt produse nu numai prin pictură, ci și prin fotografie și gravură. Pictura poate produce nu numai tablouri, ci și modele abstracte, decorative, sau un strat uniform de vopsea pe o casă sau un scaun.

Evident, trebuie să clarificăm anumite noțiuni generale ale „tipurilor de produse", fiecare cuprinzînd mai multe varietăți specifice. Apoi trebuie să ne întrebăm cum sînt legate aceste tipuri de diferitele tipuri de mijloace de expresie și procese. În ce măsură este fiecare tip principal de produs legat de o anumită „artă", în sensul unei anumite tehnici și al unui anumit mijloc de expresie? În ce măsură el li se suprapune, prin faptul că poate fi produs în diferite moduri, din diferite materiale?

3. Tipuri de formă în arte; problema descrierii și clasificării lor obiective

O abordare oarecum nouă a clasificării produselor de artă o constituie analiza formei estetice. O operă de artă finită este o formă, simplă sau com-

plexă; ea este analoagă în multe privințe formelor de plante și animale care sînt descrise în morfologia biologică. Încercarea de a analiza, descrie și clasifica formele artistice în mod obiectiv se numește „morfologie estetică“ și este o ramură a esteticii[1].

Principala dificultate în descrierea operelor de artă este aceea de a găsi căi să faci acest lucru fără ca, în același timp, să exprimi aprecieri discutabile asupra lor. Nu este obiectiv a „descrie“ o operă de artă ca fiind frumoasă sau urîtă, plăcută sau neplăcută, bine sau prost întocmită. Pe de altă parte, nu este destul să se măsoare și să se descrie operele de artă în funcție de dimensiunile și de structura lor fizică, căci acestea nu reușesc să înfățișeze diferențele de aspect, stil și semnificație care sînt importante în determinarea funcțiilor lor psihologice și sociale. Nici o modalitate de a descrie arta sau orice altceva nu poate fi pur obiectivă, căci toate cuprind reacții omenești de percepție și gîndire. Dar putem încerca să lăsăm deocamdată la o parte termenii cei mai emoționali și apreciativi, și să subliniem acele caracteristici care sînt pasibile de o observare imparțială din partea altor cercetători.

Problema de a clasifica tipurile de formă nu este tot una cu aceea de a clasifica artele întregi, ca atare. Multe tipuri de formă încalcă hotarele tradiționale ale artelor și se găsesc într-o mare varietate de mijloace de expresie. Forma figurativă, de exemplu, se găsește în pictură, sculptură, teatru, cinematograf și alte arte. În cadrul fiecărei arte, se găsesc multe tipuri și stiluri diferite de formă. Pictura și sculptura nu sînt întotdeauna figurative. O clasificare a tipurilor abstracte de formă este foarte diferită de o clasificare a artelor. Diviziunile ei nu vor corespunde cu cele

[1] „Morfologie“ trebuie înțeleasă aici ca incluzînd aspectele dinamice ale formei; atît fiziologia cît și anatomia artei. Pentru amănunte suplimentare, vezi T. Munro, „The Morphology of Art as a Branch of Aesthetics“, în *Toward Science in Aesthetics*. (New York, Liberal Arts Press; Bobbs-Merrill Co., 1956).

ale artelor, care au fost stabilite mai mult pe baza procesului sau mijlocului de expresie, decît pe aceea a produsului.

Totuși, toate aceste moduri de clasificare sînt legate între ele. Chiar dacă tipurile de formă nu corespund exact diviziunilor din arte, există corespondențe parțiale importante. Anumite arte au tendința în general de a sublinia și a dezvolta anumite tipuri de formă și de a le produce mai des decît altele.

În restul acestui capitol, vom analiza cîteva tipuri de bază ale formei estetice, și moduri de a descrie o artă sau o operă de artă după caracteristicile ei formale. Mai tîrziu, vom vedea cum acestea pot fi aplicate la clasificarea sistematică a artelor.

4. Moduri de transmisie: factori prezentați și sugerați în forma estetică

Ce este *forma* în artă? În definiția din Webster, formă înseamnă „aranjare ordonată sau metodă de aranjare; de pildă: ordinea sau metoda de prezentare a ideilor; maniera de a coordona elementele unei producții artistice sau ale unui mod de raționament“. Pe scurt, forma unei opere de artă este modul în care sînt organizate detaliile ei[2]. Forma estetică se găsește nu numai în artă, ci și în alte tipuri de obiecte, naturale și artificiale. O floare și o mașină au formă estetică; la fel

[2] Cuvîntul „formă“ mai este utilizat și într-un sens echivalent cu „contur“ sau „contur solid“, ca atunci cînd vorbim despre elementele artei vizuale ca „linie, formă și culoare“. Acesta este un sens greșit, care îngreunează compararea artelor. Definiția adoptată aici este aplicabilă tuturor artelor, ca atunci cînd vorbim despre forma muzicală sau literară. O altă concepție restrînsă a formei, neluată în seamă aici, este cea care face să se excludă „conținutul“ sau „expresia“ și să cuprindă doar învelișul gol sau scheletul. Noțiunea de formă, după cum vom vedea, mai cuprinde și adaptarea la funcții specifice.

un oraş sau un apus de soare. Aceasta nu este aceeaşi ca şi forma fizică (structura moleculară şi atomică). Ea constă mai curînd din structura pe care pare s-o aibă o scenă sau un alt obiect, ca obiect de apercepţie estetică. Ea este selecţia şi aranjarea calităţilor şi semnificaţiilor senzoriale pe care obiectul le manifestă pentru percepţia şi înţelegerea observatorului. Forma fizică a unui tablou constă din anumite aranjamente ale atomilor şi moleculelor; dar acest lucru este mai puţin important în psihologie şi estetică decît modul cum funcţionează ea ca stimul pentru percepţie şi înţelegere.

În ceea ce priveşte psihologia percepţiei, o operă de artă constă din anumiţi stimuli pentru experienţa senzorială, precum şi pentru asociaţia şi interpretarea pe baza memoriei şi a experienţei trecute. Un tablou stimulează experienţe vizuale, cum ar fi cele ale formei liniare, culorii, luminozităţii şi întunericului. El *prezintă* imagini vizuale direct ochilor. În plus, el are puterea de a *sugera* alte imagini şi noţiuni unui creier care a fost condiţionat prin experienţă şi educaţie. Astfel, un tablou poate fi analizat prin anumiţi factori prezentaţi — formele şi culorile direct vizibile — şi anumiţi factori sugeraţi — celelalte obiecte şi evenimente, cum ar fi copaci, persoane, bătălii, pe care el tinde să le evoce în imaginaţie; şi de asemenea, în unele cazuri, concepţii şi mai abstracte, cum ar fi idei morale şi doctrine religioase. Prezentarea şi sugestia sînt cele două *moduri de transmisie* prin care o operă de artă este comunicată mecanismului aperceptiv al observatorului sau al celui care percepe.

Niciodată două persoane nu vor vedea exact acelaşi lucru într-un tablou, căci fiecare este determinat de firea şi de obiceiurile sale să aleagă aspecte uşor diferite, cărora le acordă o atenţie specială.

Niciodată două persoane nu-şi vor imagina sau nu vor înţelege exact aceleaşi lucruri, din cauza diferenţelor de structură mintală, obiceiuri şi educaţie. Dar factorii prezentaţi sînt relativ uşor de verificat şi se poate cădea de acord asupra lor.

Unul poate arăta că anumite linii sînt drepte sau curbe; anumite zone, luminoase sau întunecate, albastre sau galbene; şi toate persoanele cu vederea normală vor cădea de acord în fond asupra prezenţei lor. Descriindu-se factorul prezentat dintr-o operă de artă, se subliniază caracteristicile senzoriale principale, determinate; nu variaţiile accidentale, cum ar fi cele cauzate de o iluminare, acustică sau deteriorare neobişnuite — dacă asemenea caracteristici nu fac parte din efectul general determinat de artist.

Cît despre factorii sugeraţi, există adesea mai mult un dezacord cu privire la ceea ce înseamnă sau reprezintă ei exact. Arta vizuală utilizează diferite moduri de sugestie. Una este imitaţia sau *mimesis*, ca în tabloul ce reprezintă un copac. Alta este *simbolismul* arbitrar, ca în folosirea unei cruci pentru a sugera creştinătatea. În plus, anumite calităţi vizuale dobîndesc adesea forţă sugestivă prin *asociaţia comună* din experienţă. Astfel, nuanţele de roşu şi de galben pot sugera căldură, cele de albastru şi de verde răceală; liniile orizontale, repaus sau stabilitate, iar cele diagonale, ondulate sau în zigzag pot sugera dezechilibru, mişcare sau agitaţie.

Uneori asociaţiile sugerate printr-unul sau mai multe din aceste moduri sînt atît de vagi, de contradictorii sau de fragmentare, încît provoacă diferite interpretări. O pictură poate să reprezinte oarecum un copac, dar nu exact. Un simbol vechi precum zvastica poate să aibă semnificaţii diferite. De aceea este adesea imposibil să spui obiectiv care este exact conţinutul sugestiv al unei opere de artă. Totuşi, există de obicei un nucleu de semnificaţii relativ evidente, asupra cărora majoritatea observatorilor vor cădea de acord. În cadrul unei anumite ambianţe culturale, uzul comun tinde să atribuie semnificaţii destul de precise anumitor imagini şi grupuri de imagini. Artiştii ajung să folosească anumite imagini cu o intenţie precisă, iar observatorii să le înţeleagă în acelaşi fel, prin tradiţie şi convenţie. Lucrările de referinţă care se bucură de autoritate, cum ar fi

dicționarele, enciclopediile și cărțile despre iconografia artei, confirmă un număr din aceste relații simbol-semnificație. Pe baza unui obicei social, deci, devine posibil să afirmăm cu oarecare autoritate obiectivă că o anumită pictură are anumite semnificații precise, fie că sînt sau nu înțelese astfel de cei neinstruiți sau de cusurgii.

Pe lîngă aceste semnificații stabilite, aceeași operă de artă poate avea și altele care sînt mai puțin convingătoare, mai apte de interpretări personale. Acestea cu greu pot fi clasate printre părțile mai obiective ale formei. Tot astfel, reacțiile afective de simpatie și antipatie, de plăcere și aversiune, manifestate față de o operă de artă, nu sînt părți ale formei ei estetice într-un sens strict. Ele sînt prea personale și variabile. Dar forma operei de artă ca un tot, din punctul de vedere al apercepției estetice, cuprinde nu numai imaginile prezentate direct, ci și porțiunea aceea a conținutului ei sugestiv care este cel mai precis demonstrabilă pe baza uzanței culturale. Nu există o graniță precisă; forma sugestivă stabilită se pierde în asociații străine, și adesea este îndoielnic dacă o anumită pretinsă semnificație trebuie să fie inclusă ca parte a formei: a operei de artă ca entitate obiectivă.

Factorii din artă pe care i-am numit „prezentați" și „sugerați" sînt numiți uneori „senzoriali" și „expresivi". A vorbi de aspectele „senzoriale" ale artei este totuși oarecum vag. Acest termen poate fi aplicat imaginilor senzoriale sugerate de un poem, precum și liniilor și culorilor care sînt văzute direct într-o pictură. „Prezentat", așa cum este definit aici, se referă doar la ceea ce poate fi direct văzut, auzit sau simțit într-un fel.

„Expresiv" este și el un termen ambiguu, din cauza locului său în teoriile speciale ale lui Croce și ale altora. El are tendința să ne facă să ne gîndim la artă din punctul de vedere al artistului, care încearcă să prezinte și să exteriorizeze ceva din sentimentele sale lăuntrice. Deocamdată nu ne ocupăm de acest misterios proces expresiv sau creator, ci de faptul mai evident că un obiect

exterior poate avea puterea de a sugera asociații în mintea observatorului, din cauza experienței sale anterioare. O operă de artă poate fi sugestivă, ca într-un portret sau peisaj. Un obiect natural, cum ar fi un copac noduros sau desenele de pe o insectă, poate și el să sugereze imagini și idei în mintea noastră. Aici nu este vorba de nici o „expresie" din partea unui artist. Fenomenul de sugestie poate fi descris obiectiv, ca o tendință de a trezi asociații în mintea unui observator condiționat, separat de orice presupuneri cu privire la ce-i trece artistului prin minte.

Distincția dintre prezentat și sugerat devine mai limpede dacă vom compara o pictură cu o formă literară, cum ar fi o poezie. Aici factorii prezentați direct pot fi imagini auditive (sunetele cuvintelor rostite) sau imagini vizuale (cuvinte tipărite pe o pagină). Oricare din ele ar fi folosite, forma poeziei cuprinde evident ceva mai mult decît aceste imagini prezentate. Ea cuprinde și un aranjament de semnificații; de alte imagini și noțiuni pe care le sugerează cuvintele. Fie că sînt scrise sau rostite, cuvintele sînt simboluri arbitrare, dotate cu puteri sugestive mai mult sau mai puțin deslușite prin uzanța culturală. În cazul tiparului, forma vizibilă și culoarea literelor nu influențează aproape cu nimic forma poeziei; ea poate fi transmisă chiar și prin caractere Braille pentru orbi. Fără îndoială că sunetul cuvintelor este important pentru rimă și ritm. Dar acesta poate fi sau prezentat (dacă este citit cu glas tare) sau sugerat (dacă este citit în gînd). Cînd este citită în gînd, cum se întîmplă în prezent de cele mai multe ori, forma literară este foarte sugestivă. Factorul sugestiv include deci modele de cuvinte-sunet, precum și aranjamente de alte imagini și noțiuni. Muzica, pe de altă parte, continuă să fie de regulă prezentată auditiv, deși unii experți pot înțelege o partitură tipărită fără s-o audă cîntată. Forma muzicală este astfel în mare măsură prezentativă, dar ea cuprinde și imagini și sentimente sugerate, în special în muzica romantică „programatică".

În arta vizuală, factorii prezentați au tendința să constituie o parte izbitoare a formei în general și să fie priviți ca esențiali pentru ea. Uneori, ca în decorația abstractă, ei constituie aproape totalitatea formei, existînd foarte puțină semnificație precisă. (O oarecare semnificație există întotdeauna, căci orice date senzoriale evocă unele asociații, individuale și culturale.) Alteori, ca în ilustrarea unei povestiri, conținutul sugestiv poate căpăta în general o importanță mai mare. În cazul artei utile, cum ar fi un vas sau o sabie, o parte din conținutul sugestiv constă din asociații obținute prin uz. Pentru a spune ce semnificație are obiectul, trebuie deci să spui cum a fost folosit sau pentru ce funcții a fost adaptat.

Unele tipuri de formă estetică se adresează în primul rînd unuia dintre simțurile inferioare, cum ar fi parfumurile și arta culinară. Formele pe care acestea le prezintă sînt de obicei mai simple, deși nu neapărat mai puțin plăcute sau valoroase, decît acelea care se adresează așa-ziselor simțuri superioare. Stimulii simțurilor inferioare se pot adapta unei forme complexe a simțurilor superioare: de exemplu, tămîia (olfactiv) într-un ritual religios (vizual și auditiv).

5. Componentele formei estetice

Nu putem descrie forma unei opere de artă împărțind-o doar în factori prezentați și sugerați. Este necesar să observăm care anume *ingrediente* specifice sînt prezentate, care sugerate și felul cum sînt organizate. Psihologia ne ajută mult la descrierea lor. Căci ele sînt aceleași ca în orice experiență conștientă. Materialele artei, din punctul de vedere al apercepției estetice, nu sînt pigmenții chimici, bronzul și marmura, ci forme vizibile și culori, bucurii și tristeți, dorințe, credințe și acțiuni.

Pentru a clasifica materialele artei, trebuie să căutăm în psihologie o clasificare a modurilor de experiență și comportare umană, și pînă acum nu

a existat una potrivită. Metoda tradițională este prin asemenea categorii ca senzație, emoție, voință (vrere, volițiune), raționament și așa mai departe. Aceasta este supusă obiecțiilor ca sugerînd vechea psihologie a facultăților, dar își găsește utilitatea în stadiul actual incipient al psihologiei artei. Totuși, orice abordare a psihologiei generale este, implicit, și o abordare a descrierii materialelor artei. Căci arta selectează și rearanjează detalii din experiența vieții în noi forme concrete.

Oricît ar fi de necorespunzătoare, categoriile psihologice tradiționale sînt utile pentru analizarea unei opere de artă. „Senzație" cuprinde vederea și alte simțuri. În arta vizuală, prin definiție, ne preocupă doar formele ale căror principale ingrediente prezentate sînt mai curînd vizuale decît auditive. Există anumite noțiuni prin care comparăm obiectele vizuale: în special forma și culoarea. În „formă" intră forma liniară sau linia, forma suprafeței și forma spațiului (numit uneori masă sau volum). În „culoare" intră nuanța; luminozitatea și întunecimea (numite adesea „valoare" în artă, iar în fizică numite adesea „strălucire"); și saturația (numită adesea saturație cromatică sau intensitate). Acestea sînt principalele atribute vizuale, dar se pot adăuga multe altele. Vorbind despre formă, este adesea important de notat forma golurilor sau a spațiilor neocupate. Vorbind despre culori, este adesea important de observat luminiscența lor, ca la lămpile electrice colorate. Efectele de textură sînt produse de multe variații mici de culoare, formă, sau de amîndouă. Imaginile auditive sînt analizate prin înălțime, timbru, ritm, consonanță și disonanță, tărie etc.

Aceste atribute funcționează ca niște *componente elementare* ale formei estetice. Ele sînt noțiuni născocite de mintea omenească pentru a descrie obiectele în mod perceptual, fără să se refere la realități independente. Nici unul din aceste atribute nu se întîlnește vreodată singur; linia este întotdeauna conturul liniar al unei suprafețe

colorate sau al unui corp în spaţiu. În categoria fiecărui atribut sau component, uzul comun recunoaşte o mulţime de denumiri pentru *trăsături* specifice şi *tipuri* de calităţi. În culoare, de exemplu, intră roşul, verdele şi violetul; în luminozitate sau valoare, diferitele gradaţii sau tonuri de la foarte închis la foarte deschis. În forma liniară intră diferitele tipuri geometrice, cum ar fi linia dreaptă, arcul, unghiul şi linia ondulată, neregulată sau „biomorfă", cum ar fi aceea a unei viţe agăţătoare sau a unui rîu. În forme în spaţiu intră tipurile geometrice, cum ar fi cele cubice, sferice, piramidale; şi altele mai neregulate, cum ar fi cele de forma unui nor sau a unei ciuperci. În timbru (o componentă auditivă) intră diferite calităţi de ton specifice, cum ar fi ton de vioară, ton de flaut etc. Timbrul cuprinde calitatea particulară a tonului (nu numai înălţimea) vocii unui bărbat, spre deosebire de cea a unei femei, a unui copil sau a unei păsări; de asemenea, sunetul diferitelor vocale şi consoane rostite de un glas omenesc — de exemplu, sunetul şuierător al lui *s;* sunetul murmurat al lui *m;* tonul plin al unui *o.* Sunetele nemuzicale, ca acela al tunetului şi al circulaţiei automobilelor, au şi ele timbruri distinctive. Acestea sînt trăsături auditive elementare. Nenumărate cuvinte sînt folosite pentru a se descrie calităţile senzoriale specifice ale lucrurilor. Ele se găsesc în artă ca *trăsături componente.* Orice operă de artă poate fi analizată cu privire la ingredientele ei vizuale sau auditive, în funcţie de o anumită serie de asemenea trăsături componente.

Este important să înţelegem că acel conţinut psihologic al unei opere de artă vizuală nu se rezumă la calităţi vizuale. „Vizual" se referă doar la modul său de a se prezenta observatorului; conţinutului ei prezentat. O operă de artă vizuală poate sugera imagini vizuale pe care nu le prezintă direct, cum ar fi corpuri geometrice şi adîncime spaţială într-un tablou. În plus, ea poate sugera o gamă mult mai largă de imagini senzo-

riale. Ea poate sugera imagini tactile sau chinestezice, sunete, şi chiar gusturi şi mirosuri, ca într-un tablou cu flori, mîncăruri şi vin. Conţinutul său sugestiv se poate extinde dincolo de simţuri: la sentimente, dorinţe şi deducţii raţionale.

În fiecare caz, dacă cineva întreabă ce fel de lucruri sînt sugerate, răspunsul va fi în funcţie de *componentele* generale ale experienţei, cum ar fi sentimentele, şi de *trăsături* specifice sau *tipuri* ale fiecărei componente[3]. Printre sentimentele specifice pe care le poate sugera arta se află bucuria, durerea şi mînia. Dorinţa, aversiunea, indiferenţa şi multe alte tipuri specifice de atitudini intră în categoria generală de voinţă sau voliţiune. Literatura poate sugera noţiuni abstracte, credinţe religioase, argumente logice, acţiuni făţişe — pe scurt, exemple ale oricărui mod de experienţă sau comportare. Muzica, deşi o artă auditivă ca prezentare, poate sugera imagini vizuale, stări sufleteşti, atitudini chinestezice şi voliţionale şi alte tipuri de experienţă. Tipurile de experienţă obţinute printr-un simţ ajung să sugereze, printr-o asociaţie obişnuită, pe cele obţinute prin altul. Astfel, sunetele înalte ajung să sugereze înălţimea spaţială, ca în ciripitul păsărelelor. Ele mai pot sugera glasuri de copii, şi deci şi imaginea vizuală a copiilor. Sunetele tînguitoare sugerează durerea. Asemenea legături din experienţa obişnuită ajută să înzestreze operele de artă cu puterea lor sugestivă, adesea cu atît mai vie cu cît cauzele ei nu sînt înţelese. Fireşte, operele de artă vizuală şi auditivă pot avea asociaţii similare, deoarece ele se dezvoltă dintr-un fond comun al experienţei de viaţă.

Orice operă de artă poate fi descrisă atît prin ingredientele ei sugerate, cît şi prin cele prezentate, în funcţie de o anumită serie de tipuri spe-

---

[3] Reacţiile afective (sentimente, dorinţe etc.) care sînt sugerate într-o formă şi de o formă nu sînt aceleaşi ca reacţiile afective faţă de formă din partea unui observator. Poţi recunoaşte că un chip pictat exprimă tristeţe, fără ca acesta să te întristeze.

cifice de emoţie, voinţă şi aşa mai departe. Unele opere de artă sînt mai *diversificate* decît altele, în funcţie de diferitele feluri de experienţă pe care o prezintă sau o sugerează. Operele lui Rembrandt sînt de obicei limitate ca gamă de culori şi intensităţi, dar extrem de variate ca lumină şi întuneric. Divina Comedie a lui Dante sugerează o gamă largă de sentimente şi dorinţe omeneşti; un sonet al lui Shakespeare este mult mai limitat în această privinţă. O natură statică de Cézanne este mai *specializată* în conţinut sugestiv decît *Paradisul* lui Tintoretto sau *Judecata de apoi* a lui Michelangelo. Un covor persan este adesea mai diversificat în formele şi culorile prezentate decît în semnificaţiile lui sugestive.

La drept vorbind, ingredientele unei opere de artă nu sînt de fapt „în" obiect (de exemplu, o pictură) ca lucru fizic, ci mai mult în comportamentul oamenilor faţă de el. Oamenii reacţionează la un anumit tip de artă într-un mod mai mult sau mai puţin similar, din cauza asemănărilor din conformaţia lor înnăscută şi din condiţionarea culturală, şi au tendinţa să proiecteze aceste reacţii asupra obiectului care le-a provocat, ca şi cum ar fi atribute ale obiectului însuşi. Din punct de vedere metafizic, aceasta ridică probleme dificile de a distinge forma reală de cea aparentă; dar aceste probleme nu trebuie să fie ridicate toate în estetică. Pentru estetică „realul" în sens metafizic sau fizic este mai puţin important decît felul cum apar lucrurile pentru experienţa umană. Iar din punct de vedere psihologic, „aparenţa" este un fapt în sine — un fenomen psihologic care trebuie explicat. Pentru a-l explica pe deplin, trebuie să ţinem seama nu numai de natura obiectului exterior, ci şi de aceea a reacţiei individuale; de structura mintală care îl face să-i apară într-un anumit fel. Aici ne interesează descrierea formelor estetice aşa cum apar ele fiinţelor omeneşti dintr-un cadru cultural, cuprinzînd nu numai aspectele senzoriale ci şi cele semnificative ale acestor forme.

6. Organizare spaţială, temporală şi cauzală

Un mod în care este organizată o operă de artă este cel din anumite dimensiuni ale spaţiului şi timpului. Diferitele tipuri de artă pot fi deosebite prin modul de organizare *spaţio-temporală*. O pictură în ulei, de exemplu, se prezintă ochilor ca o zonă în primul rînd plată, bidimensională. (Grosimea efectivă a vopselei şi a pînzei de obicei nu contează.) Dar ca formă sugestivă, ea poate fi tridimensională — adică să reprezinte o scenă în spaţiu. Ea nu prezintă imagini în mişcare; prezentarea ei nu se desfăşoară în timp. Factorul prezentat este static. Dar ea poate sugera mişcarea şi succesiunea temporală, ca în primele picturi italiene care arată etape succesive din drumul calvarului. Un relief sculptat, o statuie sau un scaun se prezintă direct observatorului ca tridimensional, chiar dacă cea de-a treia dimensiune este dedusă din imaginile de pe retinele ochilor. Obiectul prezintă un aspect uşor diferit pentru fiecare ochi; unul şi mai diferit dacă observatorul îşi schimbă poziţia. Un relief, ca porţile lui Ghiberti, poate şi el să sugereze o dezvoltare tridimensională mai amplă, în profunzimea spaţiului. Majoritatea desenelor de pe covoare sînt prezentate în două dimensiuni, şi nu au aproape deloc o dezvoltare în cea de-a treia, deşi uneori ele sugerează flori sau animale rotunjite. Broderia în relief sau catifeaua cizelată cuprinde o uşoară prezentare tridimensională. Tablourile de tapiserie excelează adesea în sugerarea spaţiului în profunzime. O clădire, un oraş, o grădină englezească şi un aranjament floral pe o tavă sînt toate prezentate în trei dimensiuni spaţiale, dar cu diferite grade de dezvoltare. Grădina este de obicei dezvoltată mai puţin amănunţit în planul vertical decît în celelalte dimensiuni.

O grădină prezintă mişcare atunci cînd vîntul şi vremea mişcă florile şi copacii, dar această mişcare nu este determinată precis sau reglată de artist. Există schimbare determinată la o grădină

atunci cînd florile sînt plasate în așa fel încît să înflorească într-o anumită succesiune. Un obiect cum ar fi o giruetă, o roată hidraulică sau o pereche de foarfeci, are o mobilitate simplă, rudimentară. Un joc de umbre chinezești sau un film de cinematograf sînt prezentate în două dimensiuni pe un ecran plat, dar cu o succesiune determinată de imagini în timp. Factorul prezentat este complet mobil; adică prezintă schimbări sau mișcări complexe, determinate. El mai sugerează și spațiul tridimensional și mișcarea; filmul de cinematograf mult mai precis decît jocul de umbre chinezești. Un spectacol de marionete, o piesă de teatru și un balet sînt prezentate în cele trei dimensiuni ale spațiului și în timp, și sînt mai mult sau mai puțin determinate de aceste patru dimensiuni. În acțiunea dramatică, dezvoltarea pe dimensiunea verticală este de obicei mică, dar poate fi mai mare dacă acțiunea are loc pe mai multe nivele ale scenei, prin rampe, platforme și balcoane. Mișcările dansatorului se dezvoltă și se prezintă în toate cele patru dimensiuni.

În muzică, forma prezentată este mobilă și se dezvoltă într-o ordine temporală definitivă; dar aranjarea spațială a sunetelor (locul de unde trebuie să vină) este nedeterminat, cu excepția unor cazuri rare. Forma literară este, de asemenea, dezvoltată mai ales în timp, ordinea cuvintelor fiind esențială. Cînd sînt prezentate vizual pe o pagină, aranjamentul spațial bidimensional al literelor este important; dar nu este direct esențial formei literare, deoarece aceasta poate fi prezentată auditiv, fără nici un aranjament spațial definit. Literatura poate, desigur, să dezvolte imagini sugerate a două sau trei dimensiuni spațiale, ca atunci cînd descrie interiorul unei catedrale.

Relativa *complexitate* a unei opere de artă depinde în parte de gradul în care ea este precis dezvoltată în aceste diferite dimensiuni. Ea poate fi extrem de complexă în prezentarea bidimensională și foarte simplă sau nedezvoltată în altele, ca în cazul modelului unui covor persan. Complexitatea, în una sau mai multe dimensiuni,

constă din diferențierea și integrarea părților. Ea se deosebește de unitatea simplă, ca într-o piramidă de piatră; și de multiplicitatea dezordonată, ca ruina unei case bombardate.

Un alt mod de a pune în relație imaginile prezentate și cele sugerate de o operă de artă este *organizarea cauzală*. Aceasta se întîlnește în literatură, ca în intriga unei povestiri care arată efectul unei acțiuni asupra alteia sau al unui personaj asupra altuia. Ea se mai întîlnește în tablourile care reprezintă o situație dramatică, ca în *Cina cea de taină* a lui Leonardo, unde se arată efectul vorbelor lui Hristos asupra diferiților discipoli. Ea este extrem de dezvoltată în teatru și cinematograf. Observatorul trebuie să interpreteze și să organizeze detaliile și imaginile succesive, nu numai în funcție de ordinea lor, ci și în funcție de faptul că una o produce sau o influențează pe alta. Și aici, organizarea poate fi vagă sau definită, simplă sau complexă, realistă sau fantastică.

7. Componente dezvoltate

Pe măsură ce formele artei devin mai complexe, este adesea necesar să ne ocupăm de ele în funcție de componente mai complexe decît linia, lumina și culoarea. De exemplu, producătorii și criticii cinematografici discută un film în funcție de continuitate, montaj, fotografie, decoruri, animație și așa mai departe. Dramaturgii și romancierii vorbesc despre intrigă, dialog și alegerea personajelor. Acestea sînt *componente dezvoltate* ale formei. Fiecare este o combinație complexă a uneia sau mai multor componente elementare. În muzică, componenta elementară, *înălțimea* sunetului, este dezvoltată în melodie și armonie. Melodia cuprinde organizarea într-o strînsă succesiune temporală a multor variații detaliate ale înălțimii precum și ale ritmului. Ea face astfel uz de două sau mai multe componente elementare. Timbrul instrumental (de exemplu, sunetul viorii) poate și el să contribuie la continuitatea unei linii melodice.

În pictură, vorbim despre desen, modelare, tonalitate, armonie a culorilor, perspectivă și așa mai departe — toate cuprinzînd dezvoltări complexe ale formei vizuale și ale culorii. În poezie, ritmul este dezvoltat în măsură și frazare ritmică. Timbrul este dezvoltat în serii și modele organizate de vocale și consoane, care sînt descrise ca rimă, aliterație, asonanță etc. Imagistica este o componentă sugerată a literaturii; ea cuprinde o gamă largă de percepții, obținute prin toate simțurile, care pot fi evocate în memorie și în imaginație prin puterea cuvintelor.

Nu există o listă concisă, definitivă, a componentelor dezvoltate din artă. Noi concepții asupra lor apar în cursul dezvoltării unei arte vitale, ca mijloace prin care artiștii își planifică și organizează operele, iar criticii le analizează.

Într-o artă extrem de diversificată, unde s-a produs o mare specializare a proceselor, asemenea componente dezvoltate ajung adesea să fie recunoscute drept arte distincte. Produsele lor pot fi privite ca opere de artă în sine, mai mult sau mai puțin complete, capabile de a fi savurate independent, pe lîngă faptul de a fi factori ai unei forme și mai complexe. Acest lucru este adevărat pentru operă, unde literatura este o *artă componentă*, producînd libretul; și unde muzica, dansul, costumele, iluminatul, arta scenică etc. sînt și ele arte componente. În asemenea cazuri, o artă procură de obicei *cadrul de bază*, în timp ce celelalte intră ca *accesorii*. În operă, libretul cu intriga și dialogurile sale reprezintă de obicei cadrul de bază, chiar dacă cîntatul este considerat cel mai important.

8. Moduri de compoziție

Organizarea compoziției este încă un mod de a pune în relație detaliile unei opere de artă. Există patru *moduri de compoziție* principale: utilitar, figurativ (sau reprezentativ), expozitiv și tematic. Toate modurile sînt folosite în toate artele, într-o

măsură diferită la diferite perioade. Aceasta este una din bazele de deosebire a stilurilor. O operă de artă poate cuprinde toate cele patru moduri; multe sînt organizate în două sau mai multe moduri în același timp.

(a) Compoziția utilitară constă din aranjarea detaliilor în așa fel încît să fie folositoare (sau cel puțin aparent sau intenționat folositoare) unei utilizări active sau unui scop. „Activ" se referă aici la acțiunea și mișcarea fizică exterioară sau pregătirea directă pentru ea; și în general la toate acțiunile obișnuite ale vieții, spre deosebire de contemplare estetică și intelectuală, vise și reverii. Utilitate înseamnă capacitatea de a fi folosit altfel decît ca obiect de privit, de ascultat, de înțeles sau de reflectat asupra lui. Forma utilitară este numită uneori „funcțională". Dar din punct de vedere psihologic, arta are o funcție dacă servește doar ca stimul pentru percepția și plăcerea estetică. Aici ne gîndim la funcții adiționale în lumea comportamentului practic.

În măsura în care un lucru este organizat într-un mod utilitar, forma sa poate fi descrisă în funcție de adaptarea la o folosire practică; de mijloc în vederea unui scop. Putem spune aceasta despre lama și mînerul unei săbii; despre picioarele și tăblia unui scaun; despre pereții, acoperișul și ușile unei case; și despre fiecare parte mobilă dintr-o mașină.

Literatura poate fi utilitară, ca în reclame, propagandă, ghiduri sau îndrumătoare avînd ca scop să influențeze sau să îndrumeze o acțiune; explicînd cum să faci ceva sau de ce să faci ceva. Muzica este și ea utilitară uneori, ca în sunetele de goarnă, marșuri și cîntece muncitorești, adaptate pentru a dirija sau coordona o acțiune.

Chiar dacă forma este ineficace pentru scopul urmărit, ea tot poate fi numită utilitară. Uneori oamenii încearcă să-și atingă scopul prin mijloace supranaturale: prin magie sau făcînd pe placul zeilor; alteori prin mijloace naturale. Fiecare dă naștere unui tip propriu de forme utilitare, cum ar fi huruitoare magice, farmece și ritualuri pe de

o parte, iar pe de alta unelte, haine, case, arme, mobile și vehicule. Tehnologia naturalistă este adesea amestecată cu cea supranaturalistă, în special în stadiul preștiințific.

(b) Compoziția figurativă este o aranjare a detaliilor în așa fel încît să sugereze imaginației un obiect concret, o persoană, o scenă sau un grup al acestora în spațiu. Unele reprezentări merg mai departe și sugerează o serie de evenimente în timp. Ele au tendința să trezească o fantezie specifică, concretă, în mintea unui observator îngăduitor și cu o educație corespunzătoare.

Există două tipuri principale de reprezentare: mimetică și simbolică. În reprezentarea mimetică sau imitativă, seria de imagini prezentate (linii, culori etc.) seamănă într-o oarecare măsură cu seria de imagini pe care le evocă în imaginație. Ea poate fi relativ realistă, sau mult schimbată, simplificată ori stilizată, astfel încît semnificația ei este vagă sau generală. Muzica poate astfel reprezenta (de obicei cu foarte vagă asemănare) un pîrîu, o furtună sau un ciripit de păsărele într-o pădure. În arta vizuală, reprezentarea este de obicei mimetică, ca într-un peisaj pictat sau în portretul unui cap sculptat.

În tipul simbolic, mai ales în literatură, imaginile prezentate sînt cuvinte sau alte semne convenționale, și de obicei nu seamănă cu imaginile pe care le sugerează. Reprezentarea literară cuprinde descrierea, narațiunea și drama. Descrierea sugerează natura și înfățișarea — poate și sunetul și alte calități senzoriale — unui obiect, ale unei scene, persoane sau grup al acestora. Ea poate reprezenta gîndurile lăuntrice și caracterul unei persoane. Ea se ocupă de caracteristicile sau înfățișările dintr-o anumită perioadă, sau în general, sau din diferite perioade; dar nu ca o succesiune de evenimente legate între ele. Ea poate cuprinde unele acțiuni și evenimente. Dar dacă se subliniază o anumită succesiune de evenimente precise, legate cauzal, atunci intrăm în narațiune, povestire, istorie sau biografie. În narațiune, o povestire este spusă de cineva, de autor sau de un presupus

personaj, de obicei ca și cum s-ar petrece în alt timp și loc. Drama este scrisă ca pentru a fi jucată. Jocul dramatic cuprinde imitație directă — vizuală, auditivă, sau amîndouă — a personajelor și întîmplărilor reprezentate. O povestire poate fi jucată sau narată prin cuvinte, sau comunicată printr-o serie de imagini. Reprezentarea dramatică este dezvoltată vizual prin gesturi, dans, costume și decoruri; verbal prin textul rostit. Arta orientală a florilor și grădinilor cuprinde uneori reprezentare, ca un aranjament pe o mică tavă care să sugereze un peisaj, sau o movilă într-o grădină care să sugereze muntele Fuji Yama.

Subiectul și modul de reprezentare oferă o bază pentru a distinge multe tipuri de forme în diferite arte. În pictură, distingem peisajul, portretul, natura statică, scena de gen, Sfînta familie, Cina cea de taină, și așa mai departe, în funcție de tipurile tradiționale de subiect și tratare. Un portret este reprezentarea unui individ, cu accentul pus pe trăsăturile distinctive.

(c) Uneori compoziția este expozitivă, prin faptul că aranjează detaliile astfel încît să scoată în evidență relațiile generale, ca aceea de legătură cauzală sau logică — semnificații abstracte, calități predominante, principii comune sau fundamentale. Acest mod de compoziție este mult mai dezvoltat astăzi în literatură decît în arta vizuală, dar are și exemple vizuale. Mare parte din arta religioasă, cum ar fi Șiva dansînd din sculptura hindusă, își propune să comunice idei teologice, metafizice și morale prin imagini vizuale. Uneori semnificația lor este criptică și obscură, alteori explicită. Mare parte din pictura medievală și a Renașterii exprimă credința creștină prin simbolism. O singură imagine simbolică nu este de ajuns pentru a constitui expunerea; ea implică o dezvoltare sistematică, cuprinzînd un număr de semnificații înrudite. Hieroglifele și alte tipuri de pictografii sînt folosite nu numai pentru a sugera descrieri și narațiuni concrete, ci și pentru a exprima principii și argumente abstracte. Un blazon cuprinde compoziție expozitivă, prin faptul

că-și propune să comunice fapte generale despre rangul și privilegiile posesorului în societatea feudală, și eventual despre idealurile sale și meritele familiei sale. Eseul și tratatul sînt tipuri literare care pun accentul pe expunere; dar multe altele, cum ar fi romanul și lirica meditativă, conțin adesea pasaje expozitive. Muzica încearcă uneori să scoată în evidență idei abstracte (religioase, morale etc.), dar nu o face prea clar decît cu ajutorul cuvintelor.

(d) Compoziția tematică, sau „proiectarea", este un mod de organizare a operei de artă prin repetiția, variația, contrastul și integrarea anumitor trăsături sau caracteristici. Aceste trăsături pot fi prezentate direct simțurilor observatorului, sau sugerate imaginației sale, sau amîndouă odată. O trăsătură care este repetată în mod accentuat, sau variată ori pusă în contrast cu altele în mod sistematic, constituie o temă. Produsele compoziției tematice, cînd sînt dezvoltate într-un mod destul de complex și unitar, sînt numite „proiectări". Dar compoziția tematică se găsește și în moduri mai simple, fragmentare și dezorganizate. Ea se găsește în natură și în tot felul de produse omenești, inclusiv cele fără scopuri estetice conștiente. Ea este cultivată în artă în mod deliberat, ca o sursă de frumusețe sau experiență estetică plăcută în percepție, imaginație, sau amîndouă. Ca atare, ea este numită „decorație" sau ornamentație, în special în artele vizuale.

Compoziția tematică se deosebește de cea utilitară prin faptul că nu este neapărat adaptată pentru vreo folosire în sfera acțiunii, sau pentru vreo funcție în afară de aceea de a oferi un obiect pentru contemplare estetică. Aspectele tematice ale unui obiect pot avea sau nu și funcții utilitare. Spre deosebire de forma figurativă, cea tematică nu are nevoie să se asemene cu ceva, sau să-i sugereze imaginației vreo altă formă concretă. Ea poate să facă astfel, ca într-un tablou decorativ, dar aceasta nu este esențial. Spre deosebire de forma expozitivă, cea tematică nu are nevoie să expună vreo noțiune generală, sau să sugereze

vreo relație abstractă, alta decît cele observabile direct în obiectul însuși. Un desen poate fi și el expozitiv, cum este cel al unui blazon; dar aceasta nu este ceva esențial naturii sale.

De regulă, compoziția tematică se găsește într-o operă de artă ca unul dintre doi sau mai mulți factori constitutivi — adică, împreună cu utilitatea, reprezentarea sau expunerea; cu oricare dintre ei, sau cu doi sau trei în aceeași operă de artă. Ea este uneori numită „elementul decorativ" sau „factorul desen" dintr-o asemenea operă. Poți studia deci, de exemplu, relația dintre desen și reprezentare într-un tablou. Uneori desenul este aproape imposibil de deosebit de ceilalți factori, fiind intim contopit cu ei. Pe de altă parte, el este adesea dezvoltat pe liniile sale distincte. Atunci cînd formează o parte relativ distinctă și separată a operei de artă, el este uneori numit „decorație de suprafață", „ornamentație exterioară", și așa mai departe. În unele opere de artă, nu există aproape nici un fel de dezvoltare compozițională în afară de cea tematică; acestea sînt socotite „desen pur". Totuși, există de obicei urme și ale altor factori compoziționali.

Diferiții factori compoziționali dintr-o operă de artă se suprapun și nu se exclud reciproc. Ei constituie de obicei diferite moduri de a organiza aceleași părți sau ingrediente; sisteme coexistente de relații reciproce. Ei mai constituie și diferite moduri în care observatorul le privește; el poate acorda atenție unui tablou mai ales pentru semnificația sa figurativă, sau mai ales pentru desenul său sau aspectele decorative. Un detaliu particular sau o calitate a formei acționează adesea în mai mulți factori compoziționali — de exemplu, o pată de roșu poate ajuta la reprezentarea unei grădini de trandafiri, și să se încadreze într-un desen de zone roșii și verzi. Factorul utilitar, cel figurativ sau cel expozitiv dintr-o operă de artă pot funcționa și ca desen, și să se încadreze în aranjamentul tematic. Totuși, există între ele diferite grade de cooperare și unitate. Factorul tematic deviază adesea față de celelalte, cu un

efect de inconsecvență, conflict sau frustrare reciprocă.

Desenul sau compoziția tematică se poate descrie în funcție de următoarele relații tematice de bază. (a) *Repetiție:* asemănări observabile și reveniri, în cadrul unui grup sau al unei serii, ale unor părți sau unități care au o continuitate în spațiu, timp, sau în amîndouă; ca într-un obiect concret, o scenă, o listă, un proces sau o succesiune de evenimente legate între ele. (b) *Variație:* ușoare diferențe în detalii, părți, calități, sau evenimente ale aceluiași tip general. (c) *Contrast:* diferențe mai mari, mai evidente și mai izbitoare între ele. (d) *Integrare:* combinarea unor astfel de detalii și trăsături, asemănătoare sau diferite, în așa fel încît să faciliteze o percepere sau o înțelegere unitară; în special prin suprapunere în spațiu și timp, prin legătura interioară și prin subordonarea părților față de un plan sau cadru unificator.

Pentru a avea o compoziție tematică, trebuie să avem una sau mai multe, dar nu neapărat toate aceste relații. Putem avea repetiție cu foarte puțină variație sau contrast, sau chiar deloc; contrast, dar fără repetiție; repetiție și contrast, dar foarte puțină integrare. Desenul foarte dezvoltat, complex, le cuprinde pe toate în oarecare măsură, dar în proporții diferite. El este astfel o combinație de unitate și multiplicitate, de ordine și diversitate. Unele desene sînt relativ uniforme, altele pline de contrast; unele strict integrate, altele libere și neregulate; unele au puține părți, altele au multe.

În pictură, relațiile tematice pot apărea în repetiția unor anumite trăsături componente, cum ar fi zonele albastre și liniile curbe; și poate și în contrastul lor cu trăsături net diferite, cum ar fi zonele roșii și liniile unghiulare. În arhitectură, desenele sînt construite din mase geometrice și spații interioare, precum și din linii, suprafețe și texturi.

Desenul și relațiile tematice se găsesc în muzică și literatură (în special în poezie), precum și în

arta vizuală, dar termenul „decorativ" nu se aplică de obicei aici. În muzică, desenele sînt construite prin repetarea, schimbarea și contrastarea temelor folosind melodia, armonia, ritmul, timbrul instrumental și alte componente. Desenul poate fi dezvoltat pînă la orice grad de complexitate dorit, diferențiind părțile și incluzînd mici unități schematice în cadrul celor mai mari. Desenele ultracomplexe, ca fațada unei catedrale gotice, au multe nivele de includere, desen în desen.

Tipuri de desen sau compoziție tematică. În schița ce urmează, acestea sînt clasificate pe două baze. În primul rînd, ele sînt deosebite în tipuri principale (cu cifre romane și litere majuscule) după *modul de dezvoltare prezentativă:* adică, felul cum detaliile sînt aranjate în spațiu sau timp pentru a fi percepute de ochi sau ureche. În al doilea rînd, unele dintre aceste tipuri sînt subîmpărțite după modul de *dezvoltare sugestivă:* în special în cazul cînd desenul conține reprezentarea obiectelor tridimensionale.

I. *Desen vizual, static, de suprafață.* Dezvoltare tematică prezentată mai ales în două dimensiuni spațiale, aproape fără mișcare determinată. Prezentată pe o suprafață plană, curbă sau poliedrică. Componente prezentate: linie, culoare, textură; uneori, suprafețe, mase, goluri. Poate exista o dezvoltare prezentativă în cea de-a treia dimensiune, ca în basorelief; dar cu accentul pus pe aranjamentul de suprafață și doar puțină extindere în cea de-a treia dimensiune. „Static" se referă doar la factorul prezentat, și nu are nimic de-a face cu eventuale sugestii ale mișcării, ca în pictura unei bătălii. Anumite tipuri de desen de suprafață se deosebesc pe baza componentelor care sînt subliniate — de exemplu, un „arabesc" este un gen de desen cuprinzînd dezvoltare liniară complicată, cu sau fără semnificație figurativă.

A. *Desen în benzi:* lung și îngust, ca pe panglici, borduri și muluri arhitecturale. Întins mai ales

într-o singură dimensiune, lungimea; unităţi de desen pot fi repetate sau prelungite la nesfîrşit în oricare din cele două direcţii. Precis limitat în cea de-a doua dimensiune şi adaptat intern la zona dintre două limite — de exemplu, dintre marginile unei muluri sau borduri. Tipuri convenţionale: ajur, ghioşiu etc.

Varietăţi:

1. După dimensiunile în care se găseşte dezvoltarea *prezentativă: plat* sau *tridimensional* în mod prezentativ. La aceasta din urmă, sînt prezente reale diferenţe de suprafaţă sau volum' şi sînt aranjate sistematic, ca în muluri, rame de tablouri, dantelă, gofraje, bijuterii, gravuri.
2. După dimensiunile în care se găseşte dezvoltarea *sugestivă*, dacă există: *plat* sau *tridimensional* în mod sugestiv. În primul, nu există sugestii sau iluzii precise de volum sau profunzime. În cel de-al doilea, există. Alte varietăţi ale acestuia din urmă pot fi deosebite în funcţie de realismul şi detaliul precis prin care sînt comunicate aceste iluzii.
3. După gradul de dezvoltare figurativă: dacă desenul este (a) nonfigurativ, abstract, nonobiectiv, sau (b) figurativ, pictural, naturalist. Al doilea caz nu este neapărat dezvoltat, prezentativ sau sugestiv, în cea de-a treia dimensiune; el poate fi plat şi totuşi extrem de realist, doar prin contururi liniare. Aceasta implică în mod necesar o sugestie tridimensională, dar ea poate fi slabă, fără folosirea de umbre, perspectivă etc. Desenul în benzi este uneori extrem de realist, ca pe sulurile cu peisaje chinezeşti, pe frize etc.
4. Cu *cadru* pictural sau decorativ. De obicei acesta din urmă; uneori pictural, ca în asemenea suluri, frize etc.

B. *Desen pe o zonă mărginită.* Limitat precis în cadrul unei anumite zone bidimensionale, şi legat lăuntric de mărimea şi forma zonei delimitate — de exemplu, de un dreptunghi sau

cerc. Aceasta tinde să-l distingă de o porţiune tăiată arbitrar dintr-un desen în fişie sau pe toată suprafaţa; dar, în practică, aceste tipuri se suprapun destul de mult. Varietăţile sînt analoage cu cele ale desenului în benzi:

1. *Plat sau tridimensional în mod prezentativ:* desenul nu cuprinde nici o variaţie sistematică a formei suprafeţei, ca în pictura obişnuită, sau o cuprinde, ca în relieful sculptural. Unele picturi se apropie de reliefuri prin folosirea unei împăstări dense sau a zonelor ridicate, aurite.
2. *Plat în mod sugestiv*, ca în majoritatea covoraşelor de rugăciune, sau *tridimensional în mod sugestiv*, ca în majoritatea picturilor.
3. *Nonfigurativ; figurativ.*
4. Cu *cadru* pictural sau decorativ. Cînd cadrul este *pictural*, ca la majoritatea picturilor, zona principală este organizată ca o reprezentare a unei scene în spaţiu. Dezvoltarea tematică are loc în cadrul său ca repetiţie, variaţie şi contrast de linii, culori etc., între obiectele reprezentate. Cînd cadrul este *decorativ* sau tematic, ca în majoritatea desenelor de covoare, unităţile sînt mai curînd repetate şi aranjate arbitrar pentru a constitui un model, decît contopite într-o singură scenă în interesul reprezentării. Într-un cadru decorativ, unităţile individuale pot fi figurative şi realiste, ca într-un covor cu motive florale şi de animale.

C. *Desen pe întreaga suprafaţă.* Nemărginit pe cele două dimensiuni, cu tendinţa de repetare sau prelungire nedefinită în două dimensiuni şi în patru direcţii. Terminarea este de obicei arbitrară şi bruscă, ca atunci cînd se taie o bucată de stofă dintr-un cupon, sau cînd se ajunge la marginea unui perete sau a unui capac; aranjamentul intern nu este neapărat adaptat la forma exterioară produsă astfel. Unităţile sînt adesea aranjate pe două sisteme de linii intersectate (orizontale şi verticale sau diagonale), şi nu de-a lungul unei singure axe,

cum se obişnuieşte în desenele în benzi. Tipuri convenţionale: cu buline, în dungi, gradate, suprapuse, întreţesute, înflorate, cu figuri, cu scene etc. Foarte mult folosite în ţesături, tapete de hîrtie, şi ori de cîte ori desenul urmează să fie adaptat unei utilizări la produse de mărime şi formă variabile.

1. Plat sau tridimensional în mod prezentativ.
2. Plat sau tridimensional în mod sugestiv.
3. Figurativ sau nonfigurativ.
4. Cu cadru pictural sau decorativ. Desenul pe întreaga suprafaţă, ca şi desenul în benzi, este de obicei mai curînd decorativ decît pictural în cadrul său cuprinzător. Teoretic, un peisaj realist ar putea fi extins nedefinit în toate direcţiile, ca în interiorul unei sfere goale; dar aceasta se întîmplă rar. Tendinţa desenului pe întreaga suprafaţă este aceea de a repeta nişte unităţi. Luate în parte, acestea sînt adesea picturale şi realist tridimensionale, ca în tapetul de hîrtie cu scene pe el; dar ele sînt de obicei repetate şi puse în contrast pentru a forma un desen oarecum regulat, în loc de a fi contopite într-o singură scenă. În tipurile extrem de realiste, graniţa dintre unităţi este ascunsă, astfel încît ele par să se contopească neîncetat.

II. *Desen static spaţial.* Desen vizual prezentat tridimensional, extins considerabil în grosime sau adîncime, precum şi în lungime sau lăţime. Dezvoltare temporală sau mobilitate determinată neprezentată aproape deloc. Utilizare mai mare a maselor în spaţiu, a golurilor şi formelor de suprafaţă decît în desenul static de suprafaţă; linia, culoarea, textura sînt de asemenea folosite.

A. Desen *exterior*, ca în arhitectură cînd este văzută din afară; sculptură, ustensile, mobilier etc. Obiectul poate prezenta mai multe desene diferite cînd sînt văzute din diferite unghiuri de vedere, cînd părţile în spaţiu cad în dife-

rite aranjări. Aceasta indică o înaltă dezvoltare tridimensională; ea lipseşte adesea la obiectele în spaţiu destinate să fie privite dintr-un singur unghi de vedere, ca o statuie destinată să stea într-o nişă.

B. Desen *interior:* înconjurîndu-l total sau în parte pe observator, ca în interiorul unei clădiri, odăi, grădini sau pieţe publice. Numeroase aspecte şi perspective cînd sînt privite din diferite unghiuri.

C. *Combinaţii* integrate ale acestor două, ca într-o catedrală gotică.

D. *Nonfigurativ* (ca în majoritatea arhitecturii) sau *figurativ* (ca în majoritatea sculpturii). Cu privire la cadru; cu privire la detalii sau unităţi individuale.

III. *Desen mobil de suprafaţă.* Cu dezvoltare tematică în timp prezentată vizual; schimbare şi mişcare într-o succesiune determinată. De cele mai multe ori în două dimensiuni spaţiale. În cinematograf, umbre chinezeşti, orgă de lumini sau jocuri de culori etc., pe un ecran plat. Varietăţi: nonfigurativ, figurativ; cu sau fără sugestii tridimensionale.

IV. *Desen mobil spaţial.* Dezvoltare tematică prezentată vizual în trei dimensiuni spaţiale şi în timp; schimbare şi mişcare în succesiune determinată. Ca în balet, teatru de marionete, acrobaţie, patinaj artistic, focuri de artificii şi sculptură mobilă. De cele mai multe ori figurativ; uneori nu, ca în majoritatea manifestărilor pirotehnice.

V. *Desen auditiv.* Cu dezvoltare tematică prezentată auditiv în timp; aranjat în succesiuni temporale. De obicei fără dezvoltare spaţială, dar uneori cu — de exemplu, în muzică, relaţiile antifonale dintre coruri în diferite poziţii dintr-o catedrală.

A. *Desen muzical.* Componente prezentate (elementare): înălţime, timbru, consonanţă şi diso-

nanţă etc.; (dezvoltate): melodie, tempo, dinamică, măsură, structură şi progresie armonică, orchestraţie etc. Tipuri convenţionale de modele ale cadrului: temă cu variaţiuni, rondo, fugă, sonată, simfonie etc[4].

B. *Desen cuvînt-sunet:* un factor al desenului literar. Prezentat auditiv cînd literatura este vorbită. Foarte dezvoltat în vers, dar relaţii tematice mai simple şi neregulate se găsesc şi în proză; în special de ritm. Componente: timbru dezvoltat în rimă, asonanţă, aliteraţie etc.; ritm dezvoltat în frazare ritmică şi uneori în metru. Înălţimea şi tempoul de obicei nedeterminate. Modele ale cadrului convenţionale: de exemplu, sonetele lui Shakespeare şi ale lui Petrarca.

C. *Desen verbal-muzical,* ca în cîntec, oratoriu, operă. Combinaţie de modele muzicale şi de cuvinte-sunet.

VI. *Desen audiovizual.*

A. Desen mobil de suprafaţă combinat cu auditiv, ca în filmele de cinematograf şi jocurile de umbre chinezeşti însoţite de muzică şi versuri rostite.

B. Desen mobil spaţial combinat cu auditiv, ca în dansul şi baletul cu muzică. Incluzînd şi modele de mişcare executate de grupuri de patinatori, înotători, zburători etc., cu acompaniament muzical.

VII. *Tipuri intermediare.* Există multe combinaţii ale tipurilor de mai sus şi tipuri intermediare între ele — de exemplu, relieful sculptural variază în privinţa gradului de dezvoltare tridimensională. Cînd este foarte jos şi aplicat pe un panou plat, el este desen static de suprafaţă în cadrul unei zone mărginite; cînd este înalt şi parţial desprins de fundal, el se aseamănă cu desenul static spaţial. Su-

[4] Unele dintre aceste tipuri de formă muzicală sînt uneori descrise drept „arte": de exemplu, în lucrarea lui Bach, *Die Kunst der Fuge* („Arta fugii").

lurile picturale, cînd sînt desfăşurate şi privite în mişcare lentă, sînt intermediare între desen static şi mobil de suprafaţă.

Această listă, după cum s-a menţionat mai sus, se ocupă în primul rînd de diferenţele prezentative sau direct perceptibile dintre tipurile de desen. Acestea sînt importante şi cuprinzătoare, dar nu cuprind întregul subiect. Desenul nu se rezumă la aspectele direct vizibile şi audibile ale formei. Stimulii simţurilor inferioare, precum şi semnificaţiile sugerate, pot opera ca factori ai desenului, prin faptul că sînt aranjaţi tematic. Multe tipuri suplimentare de desen iau naştere astfel.

Simbolismul abstract, de exemplu, joacă adesea un rol în desen. O tapiserie poate cuprinde figuri heraldice, pentru a simboliza unirea a două familii nobile prin căsătorie. Se poate ca imaginile unui leu şi ale unei *fleur-de-lis* să fie repetate alternativ în bordură şi unite în fiecare colţ al desenului. O astfel de repetiţie, de contrast şi de integrare a temelor cuprinde nu numai imaginile vizuale, ci şi semnificaţiile lor.

În unele arte, în special în literatură, dezvoltarea tematică este în primul rînd sugestivă. Anumite idei şi sentimente, cum ar fi războiul şi pacea, dragostea şi ura, precum şi orice tip de imagine derivată din simţuri, pot fi aranjate pentru a forma modele simple sau complexe. Cînd poezia este rostită cu glas tare, modelele cuvinte-sunete sînt prezentate. Dar cînd este citită în gînd, toate modelele de cuvinte-sunete devin sugestive: rima, ritmul, aliteraţia şi alte componente auditive sînt imaginate şi nu auzite. Aceste modele cuvînt-sunet sînt în interacţiune cu alte modele, compuse din imagini sugerate, noţiuni, sentimente, dorinţe şi aşa mai departe. Diferitele modele pot coincide sau nu; într-adevăr, există adesea un efort deliberat de a le face să nu coincidă exact, de teama unei regularităţi excesive şi monotone.

Analizînd desenul total al unei opere de artă, trebuie să acordăm atenţie tuturor seriilor şi mode-

lelor tematice care pot fi cuprinse în el. Atît ingredientele cît și modurile de organizare diferă mult în diferitele arte, perioade și stiluri individuale.

9. Relațiile dintre modurile de compoziție

O anumită serie de trăsături componente pot fi aranjate conform oricăruia dintre aceste patru moduri de compoziție, sau conform cu două sau mai multe deodată. Unele tipuri de artă sînt relativ *specializate*, din punctul de vedere al compoziției, prin faptul că ele cuprind dezvoltarea într-un singur mod. Acestea sînt numite uneori „decorație pură", „pur utilitară" și așa mai departe. Dar chiar dacă o unealtă, un scaun sau o casă este goală și neîmpodobită, și destinată doar unor scopuri utilitare, va cuprinde cu siguranță și unele aspecte de natură tematică. La scaun, de exemplu, cele patru picioare vor constitui o serie de corpuri cilindrice repetate, care se îmbină într-un aranjament tematic. Totuși, dezvoltarea decorativă a scaunului poate merge mult mai departe decît atît, ca prin adăugarea de caneluri și striațiuni gravate, sau de suprafețe colorate. Aceste adăugiri se pot încadra sau nu în schema utilitară, adică să fie utile și ele. Ele pot sau nu să se integreze în schema utilitară din punct de vedere decorativ, cum ar fi prin realizarea liniilor adăugate astfel încît să repete contururile picioarelor, tăbliei și spătarului. În plus, scaunul mai poate fi dezvoltat de-a lungul unor linii figurative, cum ar fi tronul unui rege ornamentat cu animale sculptate în relief. În sfîrșit, aceste detalii pot avea însemnătate expozitivă dacă ele se alătură într-un blazon. O catedrală gotică este foarte dezvoltată în toate cele patru moduri de compoziție, prin cadrul ei utilitar, prin tratarea decorativă a volumelor și suprafețelor, prin reprezentările ei sculpturale și de vitralii, și prin simbolismul ei teologic și moral. O statuie a lui Șiva dansînd conține reprezentarea sculpturală

a unei siluete dansînd, un desen de volume, linii și suprafețe, și o expunere religioasă și filozofică complexă. Ea are și o utilitate, în scopuri de cult. Asemenea opere de artă sînt foarte *diversificate* în ceea ce privește modurile de compoziție.

Din punctul de vedere al analizei formei, modurile de compoziție operează ca *factori* într-o anumită operă de artă. Cu alte cuvinte, o operă de artă poate fi descrisă cu privire la diferitele moduri de compoziție cuprinse în ea: importanța lor relativă și gradul de dezvoltare, precum și relațiile dintre ele în acel obiect anume. De exemplu, vorbim despre „factorul desen" sau „elementul decorativ" dintr-o pictură; despre relația dintre elementele decorative și funcționale dintr-o clădire. Utilitatea, desenul și reprezentarea picturală sînt adesea combinate în mărcile poștale și afișele publicitare.

Este important, deci, să observăm nu numai cum fiecare factor compozițional se dezvoltă în sine, ci și cum și cît de perfect sînt *integrați* acești factori. Într-o pictură, ne putem întreba ce relație există între desen și factorul figurativ sau „subiect". Uneori desenul este evident și clar organizat, în timp ce obiectele reprezentate sînt vagi și deformate. Atunci putem spune că reprezentarea este în parte sacrificată desenului. Alteori portretul sau peisajul este extrem de realist, aproape fără desen. Totuși, există întotdeauna un oarecare element decorativ, chiar dacă e constituit doar din liniile și culorile necesare reprezentării. Alteori desenul pare a fi clar integrat reprezentării, astfel încît nici unul nu poate fi distins cu ușurință de celălalt; forma figurativă oferă o structură de bază pentru desenul însuși. Alteori, dimpotrivă, factorul decorativ dintr-o pictură sau o clădire este superficial și separat. Asemenea distincții sînt folosite ca bază pentru normele de valoare în critica de artă; dar studiul descriptiv al formei se mulțumește să le noteze ca fapte.

Un mod de a descoperi dacă factorii compoziționali sînt integrați este cel de a privi la un număr de detalii individuale și de a afla dacă

fiecare funcţionează ca element în mai mult decît un singur mod de compoziţie. Fiecare detaliu al unei clădiri are oare şi o funcţie utilitară, iar fiecare parte vizibilă a schemei utilitare contribuie oare la desen? Într-un tablou, o anumită pată de roşu funcţionează oare ca o parte a unei flori reprezentate, precum şi ca parte a unui desen de linii şi culori?

Oricare factori compoziţionali ar fi prezenţi într-o operă de artă, unul dintre ei funcţionează de obicei drept *cadru* de bază al întregului; ceilalţi fiind *accesorii*. De exemplu, la scaunul decorat utilitatea este modul de compoziţie care reprezintă cadrul, determinîndu-i structura de bază. Dar nu înseamnă că acest mod-cadru este neapărat cel mai important din punct de vedere istoric sau apreciativ. Structura utilitară a scaunului poate fi complet convenţională, ca multe altele. Factorul său decorativ, deşi accesoriu, poate fi singurul dezvoltat în amănunţime şi singurul distinctiv şi original. Reprezentarea unei scene oferă un cadru de bază majorităţii tablourilor; dar unele efecte accesorii de culoare decorativă pot da unui anumit tablou caracteristica sa distinctivă. Compoziţia decorativă poate oferi cadrul general pentru un desen abstract, al cărui factor figurativ se rezumă la repetiţia ocazională a unui motiv floral sau animalier. Astfel sînt posibile multe permutaţii în diferite arte, în ceea ce priveşte importanţa relativă a factorilor compoziţionali. Teoretic, oricare poate oferi cadrul, şi unul sau mai mulţi alţii intră ca accesorii. Dar de fapt, în anumite arte, cel mai adesea sînt folosiţi drept cadru anumiţi factori — de exemplu, reprezentarea în sculptură, şi desenul în muzică.

Relaţia dintre modurile de compoziţie prezintă aspecte istorice importante, care nu pot fi atinse aici decît în treacăt. Ele se referă la *evoluţia formelor de artă* şi la relaţia lor cu ştiinţa. Importante forme primitive şi arhaice sînt adesea nediferenţiate în ceea ce priveşte modurile de compoziţie, cuprinzînd mai multe moduri fără o distincţie clară între ele. După cum au arătat is-

toricii, în societatea primitivă nu există o concepţie de decoraţie pură, de artă pentru artă, sau de artă frumoasă prin opoziţie cu arta utilă. În cultura orientală sau medievală, o asemenea concepţie aproape că nu există. După cum am văzut, tendinţa de a diferenţia net între frumos şi util, între estetic şi practic, între decorativ şi funcţional sau semnificativ, este relativ recentă. O disociere extremă în aceste privinţe s-a produs în urma revoluţiei industriale. Ea s-a manifestat prin numeroase produse utilitare fade, şi pe de altă parte printr-o înflorire a decoraţiei superficiale, nefuncţionale. Ultimii ani au fost martorii unui efort conştient de reintegrare a acestor două aspecte, ca în produsele industriale proiectate artistic. Totuşi, există întotdeauna o anumită tendinţă spre specializare de dragul unui progres intens, neabătut în direcţia aleasă.

Dezvoltarea intensă, specializată a formei utilitare a dus spre ştiinţă aplicată sau tehnologie; aceea a formei expozitive, spre ştiinţă pură şi filozofie. Strămoşii culturali ai maşinilor moderne şi ai proceselor tehnice, ai manualelor ştiinţifice moderne, sînt formele mai puţin diferenţiate ale artei practice şi religioase timpurii, cuprinzînd unelte, arme, magie şi ritual. Reprezentarea are o dezvoltare ştiinţifică în fotografii, hărţi, modele şi diagrame exacte. Dar alte tipuri de reprezentare rămîn în cadrul sferei recunoscute a artei frumoase. Singură decoraţia a fost cea care nu a manifestat o tendinţă puternică de a trece de la un stadiu artistic la unul ştiinţific. Desenul vizual a atins o înaltă dezvoltare intensivă în ţesăturile islamice (în parte din cauza unui tabu împotriva reprezentării vizuale) şi în anumite alte perioade. Desenul auditiv a fost dezvoltat intens în muzica clasică modernă.

După perioade de specializare pe unul sau altul dintre moduri, se produce de obicei o reacţie spre diversitate, ca în recentul efort din pictură şi sculptură de a combina desenul cu reprezentarea; cu utilitatea în mobilier şi arhitectură. Un alt exemplu al acestei reacţii se vede în dezvoltarea artei

picturale în scopuri educative, ca în ilustrațiile pentru manualele copiilor. Ca mare parte din arta antică, ele cuprind nu numai reprezentarea și decorarea, dar și un element expozitiv: comunicarea de informații și idei abstracte prin ilustrație concretă. Publicitatea și arta propagandei sînt asemănătoare în această privință.

10. Tipuri și stiluri de artă

Descrierea unei anumite opere de artă se realizează cel mai bine prin clasificarea ei în funcție de diferite *tipuri*. În zoologie, o vietate sau o fosilă recent descoperită este astfel descrisă, clasificînd-o în diverse tipuri din diverse puncte de vedere. Ea aparține unui tip în privința structurii osoase; unui tip în privința învelișului de piele; unui alt tip în privința modului de locomoție; unui alt tip în privința modului de respirație; unui alt tip în privința modului de reproducere și așa mai departe. Astfel, întregul este descris ca o anumită combinație a unor caracteristici diferite. În artă, se poate descrie Statuia Libertății din New York ca figura unei zeițe din punctul de vedere al reprezentării și ca un far din acela al utilității. Trebuie să se arate, de asemenea, cum *se deosebește* de cazurile obișnuite ale fiecărui tip. De exemplu, mărimea colosală și scările interioare se deosebesc de majoritatea statuilor.

În paragrafele de mai sus, am notat un număr de tipuri artistice. Unele opere de artă sînt vizuale și altele auditive în privința modului principal de prezentare. Unele sînt diversificate și altele specializate prin gama ingredientelor prezentate; altele prin gama ingredientelor sugerate. Unele sînt specializate într-un anumit mod de compoziție; altele în altul; altele combină mai multe. Unele au o dezvoltare prezentativă complexă în trei dimensiuni spațiale; altele doar în două. Altele sînt dezvoltate în timp. Fiecare artă conține mai multe tipuri sau genuri care se re-

petă, cum ar fi cel epic, liric, sonată, portret, peisaj, templu și covoraș de rugăciune.

Denumirile tradiționale pentru tipurile și categoriile estetice sînt adesea confuze din cauza implicațiilor lor apreciative. De exemplu, cînd un obiect este numit „frumos", „urît", „sublim" sau „drăgălaș", aceasta nu numai că ajută la descrierea lui, dar în parte îl și evaluează, îl laudă sau îl condamnă. În același timp, există un element obiectiv în diferența dintre sublim și drăgălaș, care poate fi exprimat în funcție de caracteristicile observabile, fără referință la valoare. Alte tipuri estetice, cum ar fi „romantic" și „tragic", se referă și ele la trăsături observabile și de aceea pot fi folosite la descrierea artei cu mai puțin pericol de confuzie. Unele din așa-numitele „principii de artă", sau pretinse reguli și norme ale artei de bună calitate, se referă și ele la anumite tipuri obiective de artă și pot fi astfel considerate în afara problemelor de valoare. Dacă orice artă trebuie sau nu să fie „echilibrată" (și mulți vor tăgădui că trebuie), cel puțin unele opere de artă posedă mai mult echilibru decît altele.

Uneori obiectele pot fi comparate într-un mod care se apropie de estimarea *cantitativă*, deși rareori cu o precizie numerică. De exemplu, se poate spune că un anumit covor persan este mai complex ca desen vizual decît un anumit vas chinezesc; sau că o scenă de luptă de Rubens conține mai multă mișcare decît o natură statică de Chardin. Acestea sînt caracteristici evidente și nu vor stîrni nici o dispută; dar estimările cantitative sînt adesea mai dificile. În prezent, măsurarea nu poate prezenta decît foarte puțină importanță în descrierea formei estetice. Dar și o parte din descrierea în alte științe este lipsită de precizie cantitativă.

Descrierea „stilurilor" istorice ale artei reprezintă o sarcină importantă și dificilă a esteticii. Un stil este un mod distinctiv sau caracteristic de prezentare, construcție, execuție sau expresie în artă. Istoricii încearcă să definească stilurile caracteristice ale anumitor națiuni, perioade, școli

şi persoane, cum ar fi stilul grec, medieval, impresionist sau rafaelesc. De regulă, cu cît cuprinderea este mai mare, cu atît este mai greu de definit stilul în mod satisfăcător, pentru motivul că se întîlnesc mai multe varietăţi de formă. Dacă se defineşte stilul prea specific, trebuie să se adauge că există numeroase excepţii în perioada istorică inclusă. Chiar şi un singur artist, cum ar fi Rafael, poate să fi pictat în mai multe feluri diferite în timpul vieţii sale; astfel, uneori se fac distincţii în ceea ce priveşte stilul timpuriu, de mijloc şi tîrziu al unui artist. Este mereu aceeaşi problemă de a putea defini nişte termeni ca gotic, clasic şi romantic prin termeni concişi şi totuşi adecvaţi.

Un stil istoric este în unele privinţe analog unei specii biologice, ca tip complex care persistă la numeroşi indivizi succesivi. (Chiar şi un stil personal ca cel rafaelesc poate fi urmat de mulţi artişti). El trebuie să fie descris sau definit nu în funcţie de un singur tip sau de o singură caracteristică, ci ca o combinaţie de mai multe caracteristici, cum ar fi forma obişnuită a uşilor şi ferestrelor, înălţimea bolţilor, grosimea zidurilor, tipul de ornamentaţie şi aşa mai departe. Oricît s-ar specifica din acest punct de vedere, se pot găsi exemple care se conformează în unele privinţe şi se abat în altele. Stilurile artistice sînt mult mai variabile decît speciile biologice. Ele se schimbă mai rapid şi se contopesc pe nesimţite în alte stiluri. Pentru acest motiv, este bine să ne gîndim la stiluri mai curînd ca tendinţe dinamice, complexe, decît fixe şi definite.

Noţiunile de stiluri istorice sînt virtual foarte utile în descrierea operelor de artă individuale. Evităm o mulţime de detalii dacă putem clasifica o clădire ca fiind tipic romanescă, sau o piesă muzicală ca „gregoriană". Totuşi, depinde foarte mult de precizia cu care denumirile pe care le dăm stilurilor sînt definite şi aplicate; adesea ele sînt vagi şi inconsecvente. De asemenea, nu trebuie să se treacă cu vederea caracteristicile unice

ale unei opere de artă, care o diferenţiază de alte exemple ale stilului din care face parte.

O parte a dificultăţii ia naştere din confuzia în aplicarea denumirilor de stiluri atît la tipuri abstracte cît şi la anumite perioade istorice sau naţiuni. Dacă ne gîndim că perioada barocă este echivalentă secolului XVII din Europa, atunci barocul va include multe tipuri diferite de artă. Dacă ne gîndim la el ca la un tip abstract caracterizat prin curbe largi, cuprinzătoare, modele oblice şi excentrice, agitaţie emoţională şi aşa mai departe, atunci exemple de stil baroc vor putea fi găsite şi în alte secole, şi chiar şi în alte civilizaţii, ca aceea a Indiei. Este important pentru studiul istoriei culturii să recunoaştem asemenea asemănări între artele unor popoare şi locuri îndepărtate; dar pentru a face aceasta, avem nevoie de definiţii mai clare ale diferitelor stiluri ca tipuri complexe abstracte. Mulţi termeni folosiţi ca denumiri de tipuri abstracte sînt folosiţi şi în celălalt sens. De exemplu, „clasic" se referă la arta Greciei şi Romei, precum şi la un tip abstract cuprinzînd o relativă regularitate, echilibru, proporţie simetrică, netezime, curbe line, raţionalism şi o expresie de calmă seninătate. „Romantic" se referă la arta europeană de la sfîrşitul secolului XVIII şi începutul secolului XIX, precum şi la un tip abstract cuprinzînd o tendinţă de neregularitate, texturi aspre, sentiment, impuls primitiv şi pasiune.

Fireşte, termenii „clasic" şi „romantic" definiţi astfel nu caracterizează toată arta unei anumite perioade sau naţiuni; căci fiecare epocă cuprinde o oarecare diversitate de stiluri. Dacă asemenea termeni urmează să fie folosiţi ca denumiri ale unor tipuri abstracte, ei trebuie să fie definiţi clar ca atare, separat de asociaţiile istorice speciale; dar este greu ca acestea din urmă să fie excluse. Chiar şi atunci cînd termenii sînt definiţi în mod abstract, aplicarea lor la cazuri particulare este anevoioasă. Se vor ivi cazuri care vor reuni unele, dar nu toate caracteristicile tipului astfel definit. Delacroix, Beethoven şi Keats, de exemplu,

sînt romantici în unele, dar nu în toate trăsăturile menționate mai sus; iar operele lor variază considerabil. Oricum ar fi definite stilurile, se vor găsi exemple care să nu se conformeze nici unuia cu exactitate; care sînt intermediare sau de tranziție, reunind caracteristicile mai multor stiluri.

Unele stiluri și tendințe cuprind mai multe sau toate artele unei perioade, iar analiza lor oferă un mijloc util de a compara și a pune în relație diferite arte. De exemplu, cum se manifestă mișcarea romantică de la începutul secolului XIX în pictură, muzică și poezie; în grădina pitorească, roman și operă — chiar și în teoriile filozofice, politice și economice? Dar trebuie să avem grijă să nu credem că toate operele contemporane (de exemplu, din perioada romantică) împărtășesc același stil. Operele produse în același timp și loc se află uneori la poli opuși în privința stilului. De obicei o tendință de stil se găsește în anumite arte cu mult timp înainte de a se găsi în altele.

Explicația cauzală a genezei stilurilor și a relației lor cu alți factori culturali nu este doar o problemă de analiză a formei, deoarece ea necesită multă informație suplimentară. Dar ea nu poate fi urmărită eficient fără o descriere și o clasificare clară a formelor de artă înseși[5].

11. Varietățile procesului creator în relație cu varietățile produsului

Să ne întoarcem puțin la faza psihică a producției artistice, care a fost discutată la sfîrșitul capi-

[5] Pentru o discuție mai aprofundată asupra stilurilor, vezi „Style in the Arts: a Method of Stylistic Analysis", de autorul lucrării de față. *Journal of Aesthetics*, Vol. V, nr. 2 (Dec. 1946), pp. 128–158. Relatarea precedentă asupra analizei formei este o dezvoltare a articolului „Form in the Arts: an Outline for Descriptive Analysis", *Ibid.*, Vol. 2, nr. 8 (Fall 1943), pp. 5–27. Ea este prezentată mai complet în *Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History* (Cleveland; Cleveland Museum of Art, 1963).

tolului VIII. Acum putem vedea mai limpede cum este afectat procesul mintal al artistului de genul de produs pe care intenționează să-l facă. Multe depind de factorii compoziționali care urmează să apară în produs și de accentul relativ care se va pune pe ei. Unele opere de artă, după cum am văzut, sînt organizate în primul rînd în direcții utilitare sau funcționale; factorul de utilitate este extrem de dezvoltat la ele. La altele, forma este predominant figurativă, expozitivă sau tematică.

Pentru a dezvolta un anumit factor compozițional într-o operă de artă, trebuie să gîndim în această direcție. Fiecare factor atrage după sine un anumit gen de gîndire, de imaginație și de organizare din partea creatorului său. Dacă opera de artă este prin esență figurativă, dar conține o oarecare dezvoltare decorativă sau tematică în cadrul figurativ, avem o indicație asupra procesului creator care a precedat-o. Cineva a conceput, înaintea sau în timpul execuției, planul întregii opere, acordînd o parte din atenție semnificației ei figurative și o parte desenului ei. Dacă o operă de artă conține o dezvoltare expozitivă, cineva trebuie s-o fi plănuit în direcții expozitive; dacă ea conține utilitate sau adaptare practică, cineva a plănuit-o în direcții practice. O atare dezvoltare în artă nu se întîlnește din întîmplare. Se poate găsi o piatră roasă de vreme sau o creangă care din întîmplare seamănă cu altceva, sau un fulg de zăpadă căruia natura i-a dat un desen complex. Chiar și așa, este nevoie de gîndire artistică pentru a observa o asemenea formă, a o fotografia sau a o pune acolo unde poate fi apreciată ca obiect estetic. Existența oricărui tip de formă complexă în artă este o dovadă evidentă că un artist a gîndit creator în modul necesar pentru a produce.

În orice creație artistică, după cum am văzut, artistul trebuie să gîndească în oarecare măsură în mod practic cum să adapteze mijloacele la scopuri. Într-un sens larg, gîndirea și plănuirea funcțională nu se limitează la așa-numita artă „func-

ţională"; ele se pot găsi şi în proiectarea unei piese de teatru, a unui poem sau a unei simfonii; ori de cîte ori artistul se întreabă, „cum pot să produc efectele pe care vreau să le produc asupra oamenilor care o vor vedea sau auzi?" Dar, mai presus de aceasta, proiectarea formelor utilitare, dacă este plănuită cu grijă, cuprinde o cantitate relativ mare de gîndire practică. Aici artistul trebuie să născocească nu numai mijloacele pentru un efect estetic, ci şi mijloacele pentru o utilizare activă. Poezia, muzica şi pictura pot fi produse ca expresii directe ale fanteziei libere, ca în cazul lui „Kubla Khan", cu un minimum de planificare în privinţa efectelor asupra cititorului. Dar proiectantul unui pod sau al unui dom nu poate evita de-a se gîndi cum va sta în picioare şi va servi scopurilor pentru care a fost conceput.

În acelaşi timp, trebuie să ne amintim de faptul, arătat în capitolul VIII, că artistul al cărui nume este înscris pe o operă nu a creat-o întotdeauna pe de-a-ntregul; într-adevăr, el nu a inventat singur întreaga concepţie. În multe privinţe, opera sa se conformează neapărat tradiţiei şi tendinţelor curente, chiar dacă el nu copiază în mod conştient nici un exemplu anume. Chiar şi documentele suplimentare, cum ar fi scrisori în care artistul îşi descrie metodele, sau relatări ale observatorilor contemporani, trebuie să fie luate cu rezerve; ele au tendinţa să exagereze aspectele creatoare şi să le ascundă pe cele imitative.

Capacitatea utilitară a unei opere de artă, oricît de complexă ar fi, nu dovedeşte prin sine că proiectantul ei a dovedit prea multă gîndire creatoare în direcţii utilitare. Ea arată doar că *cineva* preocupat de realizarea ei a procedat astfel; poate un şir lung de predecesori uitaţi, a căror muncă este contopită acum cu produsul comun pe care el şi-a semnat numele. Cercetînd produsul izolat, fără a-l compara cu altele mai vechi la care avea acces, nu putem spune în ce fel, dacă este cazul, produsul său este original. De aceea nu putem deduce care au fost procesele lui mintale atunci cînd l-a făurit: a procedat prin imitaţie conştientă sau

inconştientă, sau a gîndit în mod independent. Arhitectura şi mobilierul sînt clasate în general ca arte utile sau funcţionale. Dar principala obiecţie a „funcţionalismului" modern din aceste domenii este că artiştii nu şi-au abordat problemele în funcţie de aptitudinea de a fi utile; că ei au acceptat concepţii stereotipe ale structurii de bază, elaborate de multă vreme pentru a satisface diferite nevoi; că ei au tratat casa sau scaunul ca pe o simplă suprafaţă ce trebuia decorată. Chiar şi în decoraţie, ei au aplicat în mod mecanic motive convenţionale. Forma rezultată poate conţine fructul unei gîndiri creatoare, dar majoritatea ei a fost efectuată cu mult înainte, de alţi artişti decît cel care revendică meritul.

Încercînd să corelăm anumite tipuri de procese cu anumite tipuri de produse, este bine să vorbim în termeni generali, evitînd afirmaţii pripite cu privire la ceea ce s-a petrecut în mintea unui anumit artist. Dacă o anumită operă de artă este foarte dezvoltată într-o anumită direcţie, probabil că a fost nevoie de multă gîndire creatoare în acea direcţie, cîndva, în cadrul culturilor care au produs-o, poate timp de veacuri întregi. Aceasta este poziţia adoptată în antropologie faţă de obiectele omului primitiv şi de folclorul transmis pe cale orală. Grupul ca întreg sau o subdiviziune a lui (de exemplu, o clasă preoţească) este creditat cu asemenea realizări. Rolul geniilor individuale la acest nivel este fără îndoială subestimat, pentru că de obicei este imposibil să fie identificaţi. În civilizaţia avansată, avem tendinţa să-l supraestimăm şi să presupunem că fiecare mare artist trebuie să fi conceput singur tot ceea ce vedem în operele sale. În plus, supraestimăm contribuţia celor cîţiva artişti de frunte din fiecare epocă, uitînd de multitudinea de artişti mai mărunţi care produceau în direcţii similare — nu chiar tot atît de bine, dar exprimînd aceleaşi tendinţe culturale şi adesea contribuind mult la apariţia geniilor de mîna întîi ale căror nume supravieţuiesc.

Ţinînd seama de aceste precauţii, avem dreptul să facem cîteva încercări de a deduce din tipul

produs tipurile de gîndire care trebuie să fi dus la el. Nu există o sursă mai bogată de date pentru psihologia artei decît înseși produsele artei; în nici un alt fel nu-și dezvăluie artistul mai direct și mai deplin personalitatea și epoca sa. Compozitorul se exprimă în muzica lui, și este zadarnic să presupunem că vreo observație, o scrisoare întîmplătoare sau vreun răspuns verbal la o anumită întrebare, ne pot spune mai multe despre el decît o poate face muzica sa. Dar abia am început să învățăm cum să interpretăm operele de artă din punct de vedere psihologic, și există capcane primejdioase pe acest drum. Încă de pe acum ne putem da seama că diferite moduri de a gîndi, diferite tipuri de personalități și procese psihice pot conduce la tipuri similare de artă. Nota de nebunie sau de totală dezordine dintr-o operă de artă poate fi expresia directă a unei astfel de condiții a artistului, sau un efect deliberat, calculat, aranjat cu un anumit scop de un artist sănătos la minte. Pe de altă parte, personalități aparent asemănătoare, cu metode asemănătoare, pot produce tipuri de artă diametral opuse. Nenumărați factori variabili, majoritatea ascunși, determină rezultatul final.

Să presupunem că avem de-a face cu o operă de artă figurativă: o povestire sau o piesă de teatru, un tablou sau o statuie despre ceva sau cineva, ori o piesă de muzică descriptivă. Este firesc să presupunem că persoana sau persoanele care au conceput-o au făcut probabil unele observații asupra unor lucruri similare din lumea exterioară, astfel încît să ne dea această imagine a unei scene sau povestiri concrete? Da, în general; dar există multe posibilități; arta figurativă nu este produsă toată în același fel. Uneori ea este făcută direct după natură, observînd un model, așa cum un pictor portretist întoarce mereu privirea de la chipul real la cel pictat. Dar un chip tot atît de viu și de realist poate fi pictat din imaginație, fără să semene cu nici un chip văzut vreodată de artist; clădit din memorie după nenumărate imagini ale diferitelor chipuri și altor

obiecte — poate de animale sau munți —, fiecare contribuind cu un detaliu sau o calitate. Același lucru se poate spune despre reprezentarea literară. Majoritatea personajelor din proză și teatru sînt mai curînd combinații decît copii directe ale vreunei persoane pe care autorul a întîlnit-o în viața reală. Există o mare diferență între artiști cu privire la relația dintre observație și imaginație. Unii transcriu direct după natură, cu puțină imaginație, în timp ce la alții datele originare ale simțurilor sînt profund modificate, poate prin ani de memorie conștientă și inconștientă. Aceasta este în parte o problemă de stil, căci unele perioade favorizează realismul vizual; altele reprezentarea conceptuală, schematică.

Din copilărie, observațiile artistului asupra naturii sînt amestecate cu cele asupra artei, iar propriile sale închipuiri sînt extrase din ambele surse. Din faptul că un artist înfățișează cu vioiciune un anumit gen de scenă sau personaj, nu se poate deduce că el a extras totul din realitate. El a fost stimulat și călăuzit de reprezentări artistice anterioare ale acelui gen de scenă sau personaj; a fost determinat de ele să observe natura într-un anumit fel. În cadrul acestor structuri moștenite, a introdus o anumită cantitate de date proaspete, noi, din experiența directă a naturii și a vieții; dar cît, este greu de spus privind doar produsele sale, sau unde se sfîrșește una și începe cealaltă. Un tablou sau o povestire pot apărea foarte realiste, ca și cum ar fi luate direct din viață, și totuși să nu semene cu nimic din ceea ce artistul a văzut vreodată în natură. Ele pot fi o combinație de detalii din opere de artă mai vechi, sau un produs al fanteziei creatoare, foarte departe de orice gen de observație. Pe de altă parte, o reprezentare abstractă sau schematică, care nu seamănă cu nimic din natură, poate fi făcută observînd direct natura. Artistul a ieșit în mijlocul naturii cu un anumit scop sau o anumită atitudine; căutînd anumite calități abstracte, poate, așa cum Cézanne căuta forme geometrice în stînci și arbori de copaci; sau proiectîndu-și propria dispoziție chinestezică și

emoţională, aşa cum făcea Van Gogh, asupra scenei care se desfăşura înaintea sa.

Pentru realizarea oricărei arte figurative, trebuie să existe şi o parte de observare a naturii, şi una a artei; o parte de selectare şi reorganizare în forme noi, prin gîndire conştientă şi inconştientă; o parte de transpunere a experienţei anterioare în termenii şi tehnica unui anumit mijloc de expresie artistică. Dar în prezent, nu putem decît presupune cît din fiecare se găseşte în fiecare caz în parte. Sarcina psihologului nu este numai aceea de a generaliza în privinţa acţiunii acestor procese constitutive care se repetă, ci aceea de a deduce, dacă se poate, cum au acţionat ele în opera unui anumit artist, în ce ordine şi în ce proporţie relativă. El trebuie să facă acest lucru alăturînd crîmpeie de dovezi din mai multe surse diferite; opera de artă singură nu este suficientă. Procedînd astfel, el va afla mai multe despre varietăţile procesului creator din arte şi va evita relatările exagerat de simpliste ale teoriei estetice actuale.

Deoarece majoritatea operelor de artă sînt dezvoltate în oarecare măsură în doi sau mai mulţi factori compoziţionali, se pune întrebarea cum a ajustat artistul acest tip dublu, triplu sau cvadruplu de dezvoltare. Iarăşi, nu trebuie să se creadă că el a gîndit creator în toate acestea. În arta utilitară, după cum am văzut, este un lucru obişnuit ca artistul să accepte un cadru tradiţional — de exemplu, structura de bază a unui fotoliu — şi să-şi îndrepte întreaga gîndire asupra decorării suprafeţei. În toate tipurile de artă este comun acest gen de creativitate limitată; artistul urmează convenţia într-unul din factorii compoziţionali, unde se cere prea puţină originalitate, sau unde nu simte dorinţa s-o încerce. Are suficientă amploare în creativitatea sa, specializîndu-se într-un singur aspect al formei. Cînd expunerea este foarte dezvoltată, ca în arta vizuală medievală, se urmează adesea o schemă expozitivă convenţională. Anumite principii iconografice sînt

fixate şi urmate. În anumite locuri din biserică şi din mobilierul ei, sînt potrivite anumite simboluri: de exemplu, arborele genealogic al lui Iesei* de pe un vitraliu sau de pe spătarul curbat al unei strane din cor. Artistul nu este încurajat — ba chiar i se interzice — să creeze un sistem original de simboluri şi semnificaţii; dar este liber între anumite limite să întrupeze sistemul tradiţional într-un nou cadru decorativ. Unele moduri de reprezentare au devenit şi ele convenţionale — de exemplu, capul lui Hristos; îmbrăcămintea Fecioarei Maria. Într-o măsură mai mică, pictura peisagistă modernă a dezvoltat tipuri de structuri convenţionale, cum ar fi perspectiva de-a lungul unei cărări prin pădure. Un artist o poate accepta, nepretinzînd originalitate în această privinţă, dar creînd cu ingeniozitate noi relaţii tematice de linie şi culoare în cadrul ei.

Pe de altă parte, factorul tematic poate fi cel mai convenţional. Sonetul petrarchian, fuga, allegro de sonată; acestea sînt cadre tematice convenţionale, pe care mulţi artişti sînt mulţumiţi să le accepte. Pornind să scrie un sonet petrarchian, poetul renunţă de bunăvoie la orice pretenţie de originalitate fundamentală în modelul de cuvinte-sunete. El găseşte suficient orizont pentru talentul său în crearea unei noi combinaţii de imagini şi idei în cadrul lui; eventual reprezentarea unei scene sau povestiri; eventual expunerea filozofiei sale despre viaţă. În acelaşi timp, el încearcă şi vreo inovaţie de rimă şi ritm în cadrul schemei sonetului.

A fi cu totul original în mai multe moduri de compoziţie dintr-o dată este o sarcină dificilă, pe care puţini artişti se încumetă s-o încerce. Majoritatea marilor genii s-au mulţumit să pună vin nou în sticle vechi; să accepte un cadru tradiţional pentru cel puţin un factor compoziţional; să încerce originalitatea prin detalii incidentale din interiorul acestui cadru şi de-a lungul altor direcţii.

---

* În Biblie, tatăl lui David. (N. Tr.)

Cînd vedem o operă de artă care este diversificată în ceea ce privește modurile de compoziție, și ne întrebăm cum a conceput-o artistul, trebuie să descoperim ce elemente din cadrul ei au fost luate involuntar de el din alte surse, aducîndu-le cea mai mică modificare. Restul vor constitui aria asupra căreia s-au manifestat eforturile lui creatoare. Pentru a afla aceasta, trebuie să-i comparăm opera cu exemple anterioare ale aceluiași mijloc de expresie. Cele care par a fi trăsăturile dominante, structurale, ale formei, se dovedesc a fi adesea cele mai puțin originale. De exemplu, operele compozitorilor Gilbert și Sullivan sînt lucrări de artă figurativă; povestiri în formă dramatică. Multe dintre intrigile și personajele lor sînt stereotipe; armonia și orchestrația sînt convenționale, și tot astfel este și schema dramatică a dialogurilor, ariilor și corurilor. Trăsăturile cele mai originale, și după cîte s-ar părea cele la care artiștii au manifestat cea mai importantă gîndire creatoare, sînt întorsăturile incidentale, spirituale și umoristice, ale ideilor din versuri, și ariile simple, vioaie și adecvate în care sînt turnate versurile.

Totuși, nu este un lucru neobișnuit ca un artist să încerce o creație originală în doi sau mai mulți factori compoziționali deodată: ca un pictor, să zicem, să încerce un desen original și, de asemenea, un subiect nou, cu efecte neobișnuite de lumină și perspectivă. În asemenea cazuri, atenția artistului are tendința să *alterneze* de la un mod de compoziție la altul. Uneori, el încearcă să-și organizeze lucrarea astfel încît să creeze iluzia dorită a unei scene în spațiu, plină cu obiecte de diferite texturi și cu oameni în posturi semnificative. El își analizează și își privește critic lucrarea neterminată din acest punct de vedere. Alteori, plănuiește și privește critic din punctul de vedere al desenului: schimbînd conturul unui braț sau al unui picior pentru a realiza o anumită temă liniară și a lega la un loc unități separate; schimbînd culoarea unei zone, nu pentru a o face

mai realistă, ci pentru a-și completa schema de culori.

Orice artă conține cel puțin rudimentele unei organizări tematice și în majoritatea artelor există o dezvoltare tematică în direcția desenului, deși el poate rămîne relativ simplu și neregulat. Se pune, deci, pentru artist permanent problema să aibă atenția îndreptată în mai multe direcții. El trebuie să realizeze dezvoltarea tematică dorită, simplă sau complexă, împreună cu alți factori compoziționali. Proiectînd scaunul, trebuie să se gîndească ba la utilitate, ba la desen. Proiectînd vitraliul cu arborele lui Iesei, el trebuie să se gîndească ba la semnificația sa expozitivă, ba la desenul său, ba la durabilitatea și funcția sa ca fereastră, de a rezista intemperiilor și de a lăsa să treacă lumina. În tot timpul plănuirii preliminare și chiar în timpul execuției, atenția i se îndreaptă alternativ asupra acestor moduri de organizare diferite a acelorași materiale, astfel încît să le realizeze pe toate deodată; nu pe toate în aceeași măsură, ci în măsura dorită. Un pictor va fi satisfăcut cu rudimentele desenului și se va gîndi mai mult la reprezentare; un altul va schimba accentul.

Și aceasta este în parte tot o problemă de stil; în ultimii ani, a existat în pictură tendința de a se pune din nou accentul pe desen, și aceasta merge adesea pînă la o abstractizare totală. Măsura în care fiecare factor compozițional trebuie dezvoltat în fiecare artă, măsura în care fiecare poate sau trebuie sacrificat de dragul altor factori, este o problemă pe care fiecare perioadă o stabilește într-un mod oarecum diferit. Tendința spre un anumit compromis între ele, și spre anumite moduri de a împăca pretențiile lor respective, face parte din stilul și gustul acelei perioade. Ea este explicată prin teoriile estetice despre normele artei de bună calitate și prin asigurarea criticilor că noul amestec pe care ei îl sprijină reprezintă o mare perfecționare față de toate cele vechi. În Renașterea timpurie, conservatorii deplîngeau sacrificarea simbolismului religios tradi-

ţional pentru reprezentarea detaliată a naturii. În generaţiile următoare, un tablou era greşit şi urît dacă sacrifica oricît de puţin din factorul figurativ în favoarea celui decorativ. Şi mai tîrziu încă, „dreptul" pictorului de a deforma anatomia şi perspectiva de dragul desenului a fost menţinut şi, pînă la urmă, luat drept bun.

Faptul că observatorii pot desluşi doi sau mai mulţi factori compoziţionali într-o operă de artă nu înseamnă că artistul i-a desluşit limpede în mintea sa. Asemenea distincţii sînt rezultatul analizei teoretice moderne, pe care mulţi artişti o detestă şi o evită. Ei au tendinţa să treacă de la un mod de abordare la altul fără să observe schimbarea, ca şi cum toate ar fi parte integrantă din pictarea unui tablou. Un artist care este sensibil atît la cerinţele desenului cît şi cele ale reprezentării — şi nu oricine este — cîntăreşte fiecare trăsătură de penel prin această dublă normă de justeţe, ca şi cum ar fi o singură normă. I se pare justă dacă se potriveşte atît în scena imaginară, cît şi în schema de forme şi culori. Cînd desenul şi reprezentarea sînt contopite lin într-o singură formă picturală, nici observatorul nu remarcă vreo diferenţă între ele, decît dacă urmăreşte printr-o analiză critică dublul mod de organizare. Fiecare detaliu apare de mai multe ori, ca o unitate de doi sau mai mulţi factori compoziţionali. De exemplu, o petală roşie de trandafir este o unitate dintr-o schemă figurativă, o grădină de flori în lumina soarelui; ea mai este şi o unitate dintr-o schemă tematică, un model de pete roşii, galbene, verzi şi albastre. Tot astfel, autorul unui sonet, căutînd cuvintele care să umple fiecare vers, este mulţumit cînd dă peste o frază care exprimă ceea ce vrea să spună şi în acelaşi timp se potriveşte în schema de rimă şi măsură, satisfăcîndu-i auzul cu destulă variaţie pentru a evita monotonia. Fiecare cuvînt, fiecare silabă, are o dublă sau o *multiplă funcţionare:* ca unitate într-una sau mai multe scheme de sunete-cuvinte şi imagini; precum şi ca unitate într-un sistem figurativ sau expozitiv de idei.

Examinîndu-şi opera cu un ochi critic, el schimbă cîte un cuvînt ici, un semn de punctuaţie colo; cînd pentru că-i supără simţul muzicalităţii verbale; cînd pentru că nu reuşeşte să descrie scena sau să exprime sentimentul dorit. În ce măsură va fi conştient de aceste faze diferite ale procesului de compunere, de aceste moduri simultane sau alternative de organizare, aceasta depinde de măsura în care el şi-a studiat arta într-un mod abstract, teoretic.

Cînd doi sau mai mulţi factori compoziţionali sînt dezvoltaţi în opera finită, este adesea greu de spus care i-a venit primul în minte artistului, sau în ce ordine i-a dezvoltat. Unii pictori încep cu o scenă din natură; aproape orice scenă, şi nu neapărat una care pare „picturală" pentru început, sau care prezintă un desen gata făcut. Ei îi schiţează trăsăturile esenţiale — schema figurativă. Unii încep cu un instantaneu fotografic sau cu o carte poştală ilustrată. Într-un portret, unii încep cu liniile şi suprafeţele caracteristice ale feţei şi capului. Dar curînd intervine desenul. Ei caută temele potenţiale ale liniei, formei, luminii şi umbrei, ale culorii; o calitate repetată ici şi colo, care sugerează începutul unui desen. Apoi ei caută în altă parte detaliile care pot fi modificate puţin, astfel încît să transmită aceste teme, să construiască desenul şi să organizeze scena din acest punct de vedere.

Pe de altă parte, este posibil să se înceapă cu o formă nonfigurativă, un desen abstract sau o parte a unuia, şi apoi să fie dezvoltată în direcţii figurative. Autorul anluminurilor unui manuscris gotic ia o literă iniţială şi o transformă în mod bizar într-o plantă răsucită sau o formă de animal; arhitectul grec transformă o coloană într-o cariatidă. Unii pictori moderni (de exemplu, Thomas Benton) încep adesea prin a schiţa o schemă abstractă de linii şi mase ritmice într-o suprafaţă dată; apoi transformă toate acestea în siluete omeneşti şi detalii de peisaj, astfel încît să construiască o scenă şi să redea o povestire. Scriind muzică, se poate începe cu reprezentarea — de

exemplu, un scurt pasaj sugerînd cîntece de păsărele, o cascadă, o găină care cloncăne, o vijelie sau o roată de tors; apoi se dezvoltă pasajul tematic, într-o schemă ABA, o fugă sau o mişcare de sonată. În direcţia opusă, se poate începe avînd în minte o schemă muzicală pur tematică şi germenii mai multor melodii fără nici o semnificaţie figurativă. În procesul de dezvoltare a desenului muzical, compozitorul poate constata că acesta ajunge să sugereze o furtună, o bătălie, un dans ţărănesc sau altceva din lumea exterioară. Atunci se hotărăşte să dezvolte ceva mai mult această asemănare şi s-o întărească printr-un titlu descriptiv. Fireşte, multă muzică nu are nici un fel de dezvoltare figurativă; ea este foarte specializată în unicul factor al desenului. Încă o dată, aceste practici artistice variază mult de la o perioadă la alta; compozitorul romantic este mai înclinat decît cel clasic să-şi dezvolte muzica în direcţii figurative, programatice, şi să pornească cu o concepţie figurativă.

12. Compararea artelor în funcţie de modurile de transmitere; în funcţie de componentele prezentate şi cele sugerate

Revenim acum la problema comparării şi clasificării unor arte întregi, cum ar fi pictura şi poezia. Unele generalizări în această direcţie au fost făcute într-un capitol anterior; rămîne să le rezumăm şi să le dezvoltăm ceva mai sistematic. Aceste generalizări sînt cu totul provizorii şi legate de actualele cunoştinţe de istoria artei. Ele nu sînt destinate a fi nişte granițe pe care artele nu pot sau nu trebuie să le încalce, ci doar estimări aproximative ale diferenţelor obişnuite dintre diferitele domenii de pînă acum. Artiştii originali le pot lua drept un imbold de a găsi accente cu totul diferite în utilizarea unui anumit mijloc de expresie.

Sub titlul general de „moduri de transmitere", există mai multe baze specifice de comparare a artelor. Să ne concentrăm mai întîi asupra factorului prezentat şi să ne întrebăm cum se deosebesc artele în această privinţă.

a. *Modul de prezentare*. În privinţa *numărului de simţuri* cărora li se adresează direct, artele pot fi grupate în unisenzoriale, bisenzoriale şi multisenzoriale. Muzica este în general o artă cu prezentare *unisenzorială;* ea se adresează numai urechii. Acest lucru este valabil pentru muzica de concert sau radio, în care apariţia executanţilor nu este o parte integrantă a operei de artă, chiar dacă ea poate contribui la experienţa estetică totală. Muzica unui spectacol de operă este o categorie diferită. Desenul, pictura şi sculptura sînt şi ele, în general, arte de prezentare unisenzorială. Ele sînt specializate din punct de vedere prezentativ. Opera şi baletul cu muzică sînt arte cu prezentare *bisenzorială*. Ritualurile religioase cu tămîie, muzică, ceremonii vizuale şi uneori tactile constituie o artă cu prezentare *multisenzorială*. Ele sînt diversificate în privinţa modului de prezentare.

b. În privinţa *simţurilor cărora li se adresează*, artele au fost clasificate de Külpe şi de alţii în vizuale, auditive şi audiovizuale (optice, acustice şi optico-acustice). Cele *vizuale*, desigur, cuprind pictura, sculptura, arhitectura şi aşa-zisele arte utile sau aplicate. Muzica este în întregime sau în primul rînd *auditivă*. Külpe include şi poezia în această categorie, iar Piper adaugă „toată literatura, artele vorbirii". Dar acest lucru nu este corect. După cum am văzut, literatura în proză este acum aproape întotdeauna o artă cu prezentare vizuală, şi chiar poezia şi teatrul sînt adesea astfel. Literatura, în toate ramurile ei, este o artă cu prezentare fie vizuală, fie auditivă. Ea poate fi prezentată ambelor simţuri deodată, ca atunci cînd cineva urmăreşte textul tipărit al lui *Hamlet* în timp ce-l aude rostit pe scenă sau la radio.

Artele *audiovizuale* sînt definite de Külpe ca fiind cele ce se adresează ambelor simţuri supe-

rioare. Ele pot fi, de asemenea, înţelese ca cele ce se adresează alternativ *oricăruia* dintre simţurile superioare. În acest caz, literatura este o artă audiovizuală. Dansul se adresează uneori ambelor simţuri, cînd este acompaniat de muzică, iar alteori numai văzului. La fel sînt paradele şi teatrul de păpuşi, pe care Piper le trece în rîndul celor optico-acustice. Opera şi teatrul vorbit, inclusiv spectacolele lor filmate şi televizate, sînt mai consecvent audiovizuale, în sensul că apelează atît la văz cît şi la auz deodată.

Lista lui Külpe-Piper ar trebui completată cu o clasă a artelor *simţurilor inferioare;* în această privinţă ar trebui să se prefere mai curînd opinia lui Tolstoi decît cea a lui Kant. Dispreţul tradiţional al filozofilor occidentali faţă de simţurile inferioare se bazează pe dualismul şi ascetismul medieval; astăzi acest dualism este perimat. Chiar şi termenul „inferior" ar trebui înţeles fără implicaţii morale, exprimînd doar puteri mai slabe de discriminare senzorială. Artele cu prezentare a simţurilor inferioare le cuprind pe cele *olfactive* (parfum; tămîie) şi *gustative* (bucătărie). Dacă n-ar fi existat ascetismul creştin în problemele sexuale, ar trebui să recunoaştem şi o artă *tactilă* „a dragostei", care să cuprindă ritualurile erotice minuţioase prescrise de scriitorii hinduşi, persani, romani şi din perioada Renaşterii[6]. Toate artele simţurilor inferioare, luate izolat, sînt relativ lipsite de o formă organizată, complexă.

A clasifica anumite arte drept vizuale nu înseamnă că aspectele lor vizuale sînt cele mai importante sau cele mai caracteristice prin natura lor pentru întreg. Acest lucru este valabil pentru literatura tipărită. După cum am remarcat într-un capitol precedent, există pericolul de a simplifica în mod exagerat cînd e vorba de case, săbii, cupe şi altele de acest fel ca opere de artă vizuală. A proceda astfel înseamnă a-ţi asuma

[6] În special Vatsyayana, *Kama Sutra*; Ovidiu, *Ars Amatoria* etc. Asupra bucătăriei ca artă, vezi J. A. Brillat-Savarin, *The Physiology of Taste*. (Trad, engl., Liveright, New York, 1926.)

un anumit punct de vedere, acela al criticului de artă sau al lucrătorului din muzeu, al cărui interes pentru calităţile lor vizuale a devenit predominant. El se gîndeşte la operele de artă de parcă le-ar privi într-o vitrină sau o ilustraţie de carte, nu aşa cum funcţionează ele în viaţa de toate zilele. Pentru a putea spune cum se comportă aceste produse în experienţa umană în general, ar trebuie să ţinem seama de multe funcţii şi efecte diferite, inclusiv cum simţim o cupă sau o sabie cînd o ridicăm şi o folosim. O cupă sau o sabie (în afara vitrinei din muzeu) se prezintă de fapt nu numai ochilor, ci şi simţurilor tactil şi chinestezic. Se consideră, de obicei că multe arte se adresează mai ales unui simţ, cînd de fapt efectul lor asupra unui alt simţ este cel puţin tot atît de important din anumite puncte de vedere.

În clasificare, putem ţine seama de aceste fapte în două moduri. Putem adăuga un număr de categorii care să indice apelul la mai mult de un simţ — de exemplu, artele vizual-tactile — pentru a include mai multe din artele „minore" utile ale căror produse sînt în mod obişnuit mînuite, purtate, folosite pentru a se sta pe ele, sau a fi privite. Ar putea include şi sculptura, ale cărei produse pot fi percepute de un orb pipăind cu vîrful degetelor. Aceasta ar complica foarte mult clasificarea artelor pe bază prezentativă. Cealaltă alternativă presupune adoptarea unui punct de vedere net simplificat, special pentru acest mod de clasificare. Clasificările biologice sînt întotdeauna simplificate arbitrar, alegîndu-se anumite caracteristici ale unei plante sau ale unui animal care pot să nu pară deloc importante din punctul de vedere omenesc obişnuit. La urma urmei, modul în care o artă afectează unul sau ambele simţuri superioare a ajuns să se bucure de o atenţie specială din partea esteticii, criticii şi istoriei culturii, în general. Nu este nici o greşeală s-o folosim pe aceasta ca una din numeroasele baze de comparaţie, dacă sîntem conştienţi de limitele ei.

c. O bază de comparaţie strîns înrudită este aceea a *componentelor prezentate*. Prin definiţie,

artele vizuale pun accentul toate pe componentele vizuale de prezentare. Dar acestea se deosebesc între ele prin accentul pe care îl pun pe anumite componente vizuale. Unele pun accentul pe linie, lumină și umbră, culoare, textură (desenul, pictura, desenul țesăturilor etc.), iar altele pun accentul pe forma volumelor și suprafețelor (sculptura, arhitectura). Arhitectura pune adesea accentul pe golurile interioare sau spațiile goale; sculptura de obicei nu face acest lucru. În arhitectură, componentele sînt mari și cuprinzătoare, astfel încît observatorul să poată vedea forma dinăuntru. În muzică, componentele auditive domină în prezentare, cuprinzînd înălțimea sunetului, ritmul și timbrul. Literatura rostită cu glas tare este o artă auditivă, dar ea se deosebește de muzică prin faptul că nu pune accentul pe înălțimea sunetului. (Literatura chineză constituie o excepție.) Distincțiile dintre arte în această direcție sînt pasibile de multe excepții, din cauza marii variații stilistice — de exemplu, pictura pune accentul uneori pe culoare, alteori pe linie[7].

Trebuie avut în vedere că examinăm acum numai diferențele „prezentative" dintre arte; caracteristicile lor sugestive nu au nimic de-a face cu cazul de față și vor fi analizate mai tîrziu. Nu are nici o importanță aici dacă pictura sugerează uneori profunzimea spațiului, sunete și calități tactile. Nu are nici o importanță aici dacă muzica și literatura pot sugera imagini vizuale, aceasta nu le face arte vizuale, în sensul de față. Nu are nici o importanță că schema melodică seamănă cu o schemă liniară în anumite privințe și că o

[7] Este o greșeală să asociem o anumită artă cu o singură componentă, ca și cum s-ar baza mereu pe ea. Astfel E. Souriau consideră pictura ca fiind arta culorii; desenul și arabescul, ca arte ale liniei etc. (*La correspondance des arts*, p. 97). Nu este suficient să adăugăm că pot coopera și alte componente; trebuie să spunem că alte componente predomină adesea în forma generală. Pictura este, în anumite stiluri, în primul rînd o artă a liniei, avînd culoarea ca accesoriu minor. Desenul este uneori o artă a texturii suprafeței, cu linia ca accesoriu minor. Culoarea și textura predomină uneori asupra volumului în sculptură.

poate sugera. Definită strict, melodia este o componentă auditivă; linia, una vizibilă. Melodia nu este o componentă prezentată în pictură; ori linia, în muzică. Folosirea unor metafore vagi ascunde adesea aceste fapte. Genul de „culoare" prezentată în muzică este o componentă diferită de culoarea vizuală; ea este un efect al timbrului și armoniei auzibile. Genul de „ritm" care se spune că se găsește în arta vizuală nu este același ca ritmul muzical, chiar dacă ele au anumite lucruri comune.

d. O altă bază specifică de comparație, sub titlul general de „moduri de transmitere", este *gradul în care fiecare factor de transmitere este subliniat și dezvoltat*. Care arte pun accentul pe factorul prezentativ și care pe cel sugestiv? Categoric, literatura de astăzi, în special literatura în proză, pune accentul de obicei pe sugestie. Înfățișarea literelor nu are mare importanță, și chiar sunetul cuvintelor are de obicei o însemnătate minoră, în afară de aceea de a determina înțelesul. Cînd literatura este citită în gînd, chiar și sunetele cuvintelor, cum ar fi rima și ritmul din poezie, devin părți ale factorului sugestiv; ele sînt imaginate, și nu simțite direct. La cealaltă extremă se află muzica, unde natura sunetelor auzite direct este aproape întotdeauna extrem de importantă. Imaginile și sentimentele sugerate pot avea sau nu importanță în efectul total al muzicii. Pictura și sculptura sînt foarte variabile în această privință, după cum tendințele stilistice trec de la o extremă la cealaltă. În unele perioade, subiectul reprezentat și stările sufletești exprimate sînt subliniate atît de artist cît și de public. În altele, „valorile asociate" sînt denunțate ca lipsite de legătură, în timp ce forma direct vizibilă, desenul de linii și culori, înseamnă totul. Literatura trebuie și ea să fie clasată ca oarecum variabilă în această privință; de exemplu, radioul are tendința să reînvie importanța cuvintelor rostite. Contrastele dintre arte întregi trebuie să fie

 făcute cu multă prudență pe această bază, dîn-

du-se atenţia cuvenită gamei largi de stiluri din tot cursul istoriei.

Muzica şi artele vizuale, după cum a arătat Volkelt, depăşesc literatura în ceea ce priveşte înfăţişarea „abundenţei senzoriale a lumii" prin forţă şi varietate. Factorul lor prezentativ este de obicei mai mare ca vivacitate şi gamă de efecte; ca dezvoltare, prin varietate şi complexitate. Literatura, pe de altă parte, are o gamă mai largă de sugestivitate sau expresivitate decît orice altă artă. Pentru acest motiv, Auguste Comte a declarat poezia cea mai complexă şi mai cuprinzătoare dintre arte, arhitectura fiind la celălalt capăt al scării[8]. După cum spunea el, poezia excelează prin efectele ei speciale şi prin forţa de a evoca în mod ideal efectele tuturor celorlalte arte, toate fenomenele naturii şi toate experienţele vieţii. Este greu să compari două arte în ceea ce priveşte complexitatea lor, în general; dar categoric literatura excelează prin puterea de a comunica noţiuni şi concluzii clare, abstracte, precum şi o mare varietate de dorinţe, sentimente şi imagini ale tuturor simţurilor. Artele minore, aplicate, sînt de obicei reduse în gama de sugestii, deşi uneori ele capătă semnificaţii simbolice complexe. Muzica sugerează sentimente şi imagini vagi, dar de obicei nu şi noţiuni precise sau argumente logice.

e. Să ne întrebăm acum în ce fel se deosebesc artele în privinţa *modului de sugestie* pe care se pune accentul. În unele arte, sugestia este mai mult *mimetică*. Acestea cuprind pictura, sculptura, dansul mimat şi pantomima, precum şi latura vizuală a artei actorului, inclusiv machiajul, costumul, gestul şi tonul vocii. Sugestia este realizată prin prezentarea unei forme care *se aseamănă* cu imaginea care trebuie produsă prin asociaţie.

În literatură, pe de altă parte, ea este mai mult *simbolică*, depinzînd de puterea sugestivă arbitrară a cuvintelor scrise sau rostite. În muzică, există oarecare imitaţie, prin asemănarea parţială

[8] *Cf.* Colvin, „Fine Arts", *op. cit.*, p. 361.

cu sunetele nemuzicale; mai există, de asemenea, multă sugestie prin *asociaţie comună* — de exemplu, un sunet ca vaiet sau suspin poate sugera durerea. Există multe tipuri de artă combinate sau nediferenţiate din acest punct de vedere. Teatrul vorbit şi jucat combină sugestia simbolică, prin semnificaţia cuvintelor, cu cea mimetică, prin înfăţişarea vizuală.

f. Ajungem acum la *componentele sugerate*. Cum se aseamănă artele între ele în ceea ce priveşte componentele pe care le pot sugera? În capitolul VII, am văzut cît de greu era să identificăm o artă cu un anumit gen de sugestii, deşi unii teoreticieni au încercat s-o facă. Orice artă — nu numai cele „majore", ci şi meşteşugurile şi alte arte utile — are o gamă aproape nelimitată de sugestii posibile. Acest lucru este adevărat chiar dacă avem în vedere numai acele sugestii care sînt ferm stabilite prin legături fiziologice sau culturale, astfel încît puterea artei de a le evoca este obişnuită şi previzibilă, nu o problemă de coincidenţă întîmplătoare, personală.

Orice artă pare să aibă o gamă îngustă, specifică, de sugestii cînd ne gîndim numai la (a) un anumit gen de augestie, cum ar fi imitaţia, şi ignorîndu-le pe celelalte; (b) un context cultural special, cum ar fi arta europeană occidentală, şi ignorîndu-le pe celelalte. O statuie are puterea de a sugera nu numai ceea ce reprezintă prin imitaţie directă — de exemplu, un rege cu coroană — ci şi ideile care s-au asociat pe plan cultural cu acest gen de statuie. Dacă este în stil gotic, lungă şi zveltă, ea poate sugera cadrul unei catedrale gotice, şi de aici întreaga sferă a ideologiei creştine medievale. Tot astfel, o piesă de meşteşug obişnuită, cum ar fi o bîtă ciobănească, o tobă, un borcan cu alifie, un coif, un echer şi compas de zidar: oricare din acestea, în anumite contexte, poate dobîndi o semnificaţie simbolică şi puterea de a evoca asociaţii ample. Asemenea legături culturale şi stilistice dau fiecărei arte puterea de a sugera, în condiţii corespunzătoare, opere din alte arte care aparţin aceluiaşi stil sau aceleiaşi

perioade istorice. Astfel, o psalmodiere gregoriană are tendința să sugereze catedrala medievală în care era cîntată și ceremoniile din care făcea parte. Desigur, se pot trece cu vederea aceste asociații, ca sustrăgînd atenția de la aspectele esențiale ale formei artistice; dar tendința artei de a le sugera rămîne un fapt.

În funcție de componente, se poate spune că anumite imagini vizuale, stări sufletești, atitudini volitive și concepte religoase sînt cuprinse ca niște componente sugerate în psalmodierea gregoriană. Tot astfel, o pictură precum *Concertul cîmpenesc* a lui Giorgione conține, ca parte a factorului sugestiv din forma sa, imagini de muzică și plăceri pastorale; noțiunea despre un nobil din timpul Renașterii stînd în tihnă într-un cadru rustic; moralitatea liberă, păgînă, a nudurilor în aer liber. Pe scurt, o operă de artă vizuală poate conține, ca parte a factorului său sugestiv, nu numai imagini vizuale, ci tot felul de componente senzoriale și psihologice. La fel și o operă de artă muzicală sau literară. Gama sugestivă a fiecărei arte este atît de vastă, încît ele se suprapun și nu pot fi permanent diferențiate unele de altele.

Dacă observăm o artă numai în interiorul unui cadru cultural îngust, ea poate expune mai puține tipuri de componente sugerate. Arta aranjării florilor a avut o gamă mult mai îngustă de asociații culturale în occident decît în Japonia și în China. Un exemplu occidental al acestei arte nu poate în momentul de față să comunice atîtea semnificații diferite. Gama sa sugestivă pare să se limiteze la un grup mic de asociații decorative, domestice și sentimentale. Nimeni nu s-ar gîndi s-o compare cu pictura religioasă sau cu arhitectura în ceea ce privește bogăția și varietatea semnificațiilor majore. Dar, în orient, semnificațiile comunicate prin aceste arte diferite sînt mult mai asemănătoare.

În ceea ce privește oricare dintre modurile de sugestie, artele se deosebesc considerabil între ele, și fiecare are o gamă tot mai îngustă de semnificații. Arhitectura și meșteșugurile sugerează puțin

prin imitație; mult, prin asociația comună bazată pe funcția utilitară a produselor lor — de exemplu, o roată de tors sugerează munca de a toarce și perioada în care a fost utilizată. În pictură și sculptură, imitația este folosită mult, iar asociația utilitară puțin.

Problema analogiilor dintre arte devine adesea confuză prin neputința de a se menține o distincție clară între componentele „prezentate" și cele „sugerate". Dacă vorbim de primele, linia și culoarea sînt componente ale picturii, dar nu și ale muzicii; cele două arte se deosebesc în această privință. Dar muzica poate sugera o schemă liniară, iar un desen vizual poate sugera melodia.

Este, deci, linia vizibilă o parte din forma estetică a unei piese muzicale? Aceasta depinde de cît de definită, de convingătoare și de înrădăcinată pe plan social este sugestia. De obicei, asemenea sugestii sînt vagi și îndoielnice, așa încît reacția indivizilor față de ele diferă foarte mult. Forma estetică a unei opere de artă nu cuprinde toate sugestiile ei posibile, ci doar pe acelea care sînt înrădăcinate pe plan cultural, astfel încît artistul poate conta într-o oarecare măsură pe ele cînd prevede și controlează reacțiile observatorilor, așa cum poetul poate conta pe înțelesurile cuvintelor. Există multe asemănări vagi și fragile între operele diferitelor arte, care pot face uneori ca una s-o sugereze pe alta, dar care nu sînt îndeajuns de înrădăcinate în cultura noastră pentru a funcționa ca semnificații precise. Acest lucru este adevărat în ceea ce privește puterea schemelor liniare de a sugera melodii, și viceversa. Nu trebuie să includem, în cadrul listei de componente sugestive ale unei arte, acele tipuri de sugestie care sînt doar ocazionale și accidentale, ci doar pe acelea care constituie mijloace destul de regulate din echipamentul ei de producere a efectelor dorite.

Condițiile diferă în cea ce privește natura unor asemenea legături asociative, între o cultură și alta sau de la o perioadă la alta. Nu se poate spune, deci, cu hotărîre dacă linia vizibilă și

schema liniară sînt părţi ale factorului sugestiv din muzică. Ele pot deveni astfel, doar cînd anumite semnificaţii se ataşează de simboluri verbale sau de altă natură, dacă artiştii şi publicul ajung să le alăture în mod persistent şi să stabilească legături între ele. În cultura noastră, asociem în mod curent sunetele muzicale cu partiturile tipărite; creşterile şi căderile înălţimii sunetelor, cu suişurile şi coborîşurile notelor negre de pe o foaie albă. Aceste asociaţii vizuale sînt atît de puternic înrădăcinate, pentru o persoană cu pregătire muzicală, încît melodia auzită poate fi imediat tradusă în note imaginate vizual şi diagrame liniare. Chiar şi aşa, rareori are compozitorul intenţia de a trezi imagini vizuale ale notelor pe o foaie de hîrtie. El doreşte adesea să sugereze scheme liniare de un gen mai abstract şi pentru acest scop legăturile înrădăcinate dintre melodiile auzite şi liniile melodice tipărite constituie un ajutor, chiar dacă acestea din urmă nu sînt vizualizate în mod clar şi conştient. Dacă compozitorul doreşte să sugereze o schemă liniară, el trebuie de obicei să caute ajutorul suplimentar al unui titlu descriptiv cum ar fi „arabescuri". În acest caz, dacă şi muzica ajută la comunicarea acestei idei, imaginea vizuală a unor arabescuri devine o parte a formei estetice a muzicii. În general, cultura noastră este obişnuită cu transpunerile rapide ale imaginilor vizuale şi auditive mai ales prin limbaj; şi acest lucru are tendinţa să determine ca un gen de imagine să-l sugereze mereu pe celălalt, chiar dacă nu există nici o legătură precisă de semnificaţie.

Probleme similare se ridică în ceea ce priveşte culoarea şi ritmul. Definită strict, culoarea se prezintă doar simţului văzului; dar ea poate deveni o componentă sugerată în muzică, atunci cînd compozitorul încearcă în mod deliberat să comunice imagini de culoare şi lumină prin mijloacele pe care le stăpîneşte, pe lîngă titlurile verbale. (De exemplu, lucrarea lui Debussy, *Reflets dans l'eau.*) Unii indivizi sînt astfel constituiţi încît au asociaţii puternice între culoare şi auz — de

exemplu, între anumite tonalităţi muzicale şi anumite culori. Dar ei nu au aceleaşi asociaţii, iar astfel de legături nu sînt destul de precise, pentru a-i permite compozitorului să se bizuie pe ele.

Ritmul este socotit de obicei o componentă auditivă; una prezentată simţului auzului. În sens larg, el se întîlneşte şi în seriile temporale ale stimulilor vizuali şi tactili. Putem percepe direct gruparea temporală dintr-o serie de licăriri ale luminii electrice. O succesiune de bătăi pe piele pot fi simţite ca ritmice. Dar n-are sens să vorbim despre ritm ca despre ceva vizibil într-o pictură sau statuie imobilă, cum se procedează adesea în manualele de „principii artistice". Un observator foarte chinestezic poate observa un şir de linii, pete sau volume în ordine temporală, cu senzaţii puternice de ritm, ca pe o succesiune de zvîcniri sau bătăi accentuate. Ritmul se produce aici, ca o componentă *sugerată* a formei vizuale; ca o grupare temporală a unor evenimente vizuale sau auditive imaginate. Dar un asemenea ritm nu poate fi prezentat niciodată într-un obiect static, cum sînt prezentate linia şi culoarea. O şi mai mare confuzie se produce atunci cînd termenul „ritm" este aplicat oricărei repetiţii tematice — de exemplu, asemănării dintre un şir de linii curbe. O astfel de asemănare nu este cîtuşi de puţin o „componentă", ci un „mod de compoziţie".

În muzica occidentală modernă, melodia a jucat în mod deosebit un rol important pe care nu l-a avut în alte stiluri muzicale. De obicei ea a exercitat o funcţie formativă, arhitectonică în compoziţie în general, asemănătoare cu cea a liniei în desen şi în pictură. Ea a ajutat la organizarea aşa-zisei „culori" a timbrului şi armoniei în forme destul de definite, uşor sesizate de ascultătorul occidental. Tot aşa, linia a ajutat la organizarea luminii, culorii şi texturii în forme vizuale diferite. În ambele arte, cînd componenta de organizare este slăbită, rezultă un efect estompat, romantic, ca în impresionismul secolului XIX. Atît linia

cît şi melodia pot fi dezvoltate în desene tematice prin căi oarecum analoage.

Cît de mult din această analogie între componentele vizuale şi auditive se bazează pe asemănări fundamentale din înşişi stimulii fizici? Cît de mult se bazează pe fiziologia organismului omenesc? Cît de mult se bazează pe legături culturale şi stilistice incidentale? Deocamdată ştim prea puţin pentru a putea răspunde; dar aceste întrebări merită să fie cercetate de estetica comparativă. Vom reveni asupra lor la sfîrşitul acestui capitol, în legătură cu subiectul stilului.

13. **Compararea artelor în funcţie de dezvoltarea spaţială, temporală şi cauzală. Caracteristici dimensionale**

S-a vorbit mult, pro şi contra, despre împărţirea artelor în spaţiale şi temporale. Aceste categorii sînt utile ca tipuri abstracte; dificultatea apare, după cum am văzut, atunci cînd încercăm să silim o întreagă artă să intre în una din ele. Artele au un mod de a scăpa din asemenea compartimentări. Pe măsură ce cunoştinţele noastre despre diferitele stiluri se extind, vedem adesea că arta respectivă nu s-a limitat niciodată la ceea ce este. Pictura este oare într-adevăr o artă spaţială şi nimic mai mult? Atunci cum rămîne cu filmele de desene animate ale lui Walt Disney şi cu sulurile chinezeşti care sînt desfăşurate şi privite în succesiune temporală?

O dificultate similară ia naştere din încercarea de a separa „artele repausului" de „artele mişcării". Volkelt clasificarea sculptura, arhitectura şi artele aplicate ca arte ale repausului. Dar sculptura devine o artă mobilă de îndată ce punem în mişcare, ca în cazul marionetelor, „mobilurile" lui Calder şi figurile mecanice făcute de Heron din Alexandria. Chiar şi arhitectura, dacă o definim în sens larg, devine mobilă şi temporală

la nave, automobile, trenuri şi avioane. Ea se rezumă de obicei la clădiri statice. Dar atunci avem nevoie de o nouă categorie de arte, dedicată marilor construcţii mobile de felul celor enumerate mai sus. Ele sînt grupate acum ca „vehicule de locomoţie" sub titlul larg de „proiectare industrială", împreună cu o mare diversitate de alte produse. Proiectarea vehiculelor mobile este strîns legată de arhitectură prin faptul că oamenii trăiesc şi muncesc în interiorul acestor învelişuri, goale pe dinăuntru, aşa cum fac şi în clădirile statice. Camerele de locuit dintr-o rulotă de automobil, dintr-o casă plutitoare, sau dintr-un vagon de dormit sînt înrudite funcţional cu cele dintr-o casă. Această categorie de arte poate fi clasată ca „arhitectură mobilă", o diviziune a arhitecturii în general.

Este important să recunoaştem că anumite tipuri de artă sînt relativ statice, pe cînd altele se mişcă sau se schimbă într-un mod controlat cu grijă. Sculptura, pictura şi arhitectura, în sensurile tradiţionale restrînse ale acestor termeni, sînt categoric mai statice decît dansul şi muzica. Distincţia nu este absolută, dar diferenţa de gradaţie este mare.

John Dewey obiectează împotriva clasificării după „spaţiu şi timp", mai ales pe motivul că o operă de artă — chiar şi una staţionară — este percepută într-un mod temporal, cumulativ[9]. Acest lucru este adevărat, dar rămîne faptul că unele arte (de exemplu, baletul) prezintă ochilor un obiect mişcător, fizic, pe cînd în altele opera de artă rămîne relativ fixă, în timp ce spectatorul efectuează cea mai mare parte a mişcării, ca atunci cînd se plimbă printr-o catedrală. Chiar admiţînd jocul mişcător al luminilor pe care îl menţionează Dewey, există o diferenţă vădită de gradaţie a mobilităţii între o statuie, sau o catedrală, şi un dansator.

Cea mai mare greşeală a teoriei despre artele spaţiale şi temporale a fost deducerea unor reguli

[9] *Art as Experience*, p. 218.

restrictive și a unor norme de valoare din această distincție. Nu numai că artele au fost separate cu forța în aceste două grupe, dar li s-a interzis și să încalce bariera dintre ele, ca atunci cînd Lessing condamna picturile care încercau să sugereze o succesiune temporală. Și aceasta se referea doar la efectele sugestive din pictură; posibilitatea unei mișcări reale, vizibile în pictură nici nu intra în discuție. După cum spunea Lesing, „a introduce două puncte din timp, neapărat distanțate în una și aceeași pictură, după cum... a făcut Tițian cu întreaga poveste a fiului risipitor... este o încălcare din partea pictorului a sferei poetului, pe care bunul gust nu o poate justifica niciodată[10]". Acesta este doar un exemplu de nenumărate asemenea reguli deduse din presupunerea generală că artele au granițe precise, legitime și permanente, care nu trebuie să fie încălcate[11]. Admiratorii artei moderne, nonfigurative denunță uneori genul de pictură narativă ca pe o „confuzie de valori", prin faptul că invadează „domeniul propriu al literaturii". Este adevărat că arta are uneori de cîștigat acceptînd restricții și simplificîndu-și problemele; de asemenea, este inevitabil ca fiecare epocă să denunțe stilurile epocii precedente și să găsească argumente pentru aceasta. Lessing vorbea ca un susținător a ceea ce constituia de fapt principala tendință renascentistă din pictură — a restrînge un tablou la ceea ce putea fi văzut într-un singur moment, dintr-un singur punct în spațiu. Dar nu există nici un motiv ca artistul sau esteticianul modern să accepte asemenea restricții ca obligatorii.

Merită să amintim acum din nou importanța noțiunii germane de *bildende Künste*. După cum am văzut, conotația ei abstractă este largă și vagă, provenind dintr-un substantiv (*Bild*) însemnînd „imagine" și un verb (*bilden*) însemnînd „a forma". De aceea ea sugerează formarea reprezen-

[10] Laocoön, Cap. XVIII.

[11] *Cf.* I. Babbitt, *The New Laocoön*, p. 233, ref. la lucrarea lui Volkmann, *Grenzen der Künste*.

tărilor vizuale. Denotația ei aplicată la arte a variat în oarecare măsură. Sulzer, pe la 1771, o aplică în special la artele reprezentării vizuale, unde cea de-a treia dimensiune este efectiv prezentă: de exemplu, la sculptură, la șlefuirea pietrelor prețioase și la stucatură. Arhitectura și pictura nu sînt cuprinse. Kant, totuși, include categoric și aceste două arte, pe lîngă sculptură. Sensul abstract al lui *bildende Künste* se lărgește deci în mod corespunzător. Arhitectura nu este o artă reprezentativă, iar pictura nu este de fapt tridimensională. Dansul și jocul de culori sînt lăsate tot în afară; astfel încît *bildende Künste* ajunge să însemne, în general, „arte ale formei vizuale statice".

Urries y Azara, în secolul XX, definește *bildende Künste* ca fiind artele destinate ochiului, afectîndu-l prin planuri sau volume, cu sau fără spații interioare. El include, ca și Kant, arhitectura, pictura, sculptura și artele minore; face ca *bildende Künste* să coincidă cu „artele spațiale" și nu le extinde pentru a cuprinde artele spațial-temporale ale dansului, teatrului și cinematografului. „Arte ale formei vizuale statice" pare să fie echivalentul cel mai apropiat și mai clar.

Vorbind de arte statice și mobile, sau de arte spațiale și temporale, se cuvine să amintim din nou diferența dintre factorii *prezentați* și cei *sugerați* din artă. Dacă numim un tablou de Rubens „plat" sau „lipsit de mișcare", ne gîndim doar la factorul prezentat. El sugerează profunzime în spațiu și mișcare în timp. Statuia lui Laocoon are volumul ca o componentă prezentată, în timp ce o fotografie a ei doar sugerează volumul. Pentru o comparare sistematică, este bine să ne limităm deocamdată numai la factorul prezentat.

Folosind ca bază *dezvoltarea spațio-temporală a factorului prezentat*, se pot deosebi următoarele grupe de arte:

a. *Arte a căror principală dezvoltare prezentativă este spațială;* arte *statice*, lipsite de mișcare sau schimbare determinată complexă. Aici intră toate artele care în mod tradițional sînt trecute

ca *bildende Künste;* majoritatea varietăţilor de pictură, sculptură, arhitectură şi arte utile minore — adică toate varietăţile, cu excepţia celor în care s-a introdus o dezvoltare temporală complexă. Artele statice sînt cele ale căror produse, aşa cum sînt prezentate, sînt relativ nemişcate şi neschimbătoare. La graniţa acestei clase se află artele care cuprind o mişcare simplă şi repetată, ca la o giruetă, o roată hidraulică sau o pereche de foarfeci; sau relativ necontrolată, spasmodică, neregulată şi accidentală, cum ar fi mişcarea unui copac sau a unui steag în bătaia vîntului.

Artele statice pot fi împărţite în continuare în (a) cele cu prezentare *bi*-dimensională şi (b) cele cu prezentare *tri*-dimensională. Primul grup cuprinde majoritatea picturilor şi a altor tablouri, precum şi majoritatea ţesăturilor. Cel de-al doilea cuprinde majoritatea sculpturii şi a basoreliefului, arhitectura şi majoritatea artelor utile minore. Cazurile limitrofe sînt tablourile cu zone cu împăstare densă, sau suprafeţe aurite în relief; de asemenea, ţesăturile cu broderii în relief sau aplicaţii. Acestea devin tridimensionale în măsura în care înălţarea părţilor în relief este un factor important al efectului vizual total. Artele cu prezentare tridimensională pot fi mai departe subîmpărţite în cele cu spaţiu interior perceptibil şi cele fără; primele cuprinzînd cea mai mare parte a arhitecturii şi mobilierului, precum şi o parte din sculptură; cele din urmă cuprinzînd cea mai mare parte a sculpturii.

b. *Arte a căror principală dezvoltare prezentativă este temporală.* Acestea cuprind muzica şi literatura atunci cînd este orală şi auditivă în prezentare, cum ar fi un poem recitat. Ele sînt mobile, posedînd mişcare sau schimbare determinată complexă. Caracteristicile spaţiale pot intra şi ele într-o măsură redusă, ca atunci cînd se transmit sunetele sau vorbele din diferite puncte; dar structura de bază este temporală.

c. *Arte a căror principală dezvoltare prezentativă este spaţial-temporală;* atît în spaţiu cît şi în timp. Acestea sînt şi ele arte mobile, cu mişcare

sau schimbare determinată complexă. Ele cuprind (a) pe cele dezvoltate în două dimensiuni spaţiale şi în timp, cum ar fi filmele de cinematograf, umbrele chinezeşti etc. şi (b) pe cele dezvoltate în trei dimensiuni spaţiale şi în timp, cum ar fi baletul, opera, teatrul jucat, marionetele şi majoritatea celorlalte arte teatrale. Unele tipuri de atletism şi acrobaţie se apropie de acest din urmă grup, în măsura în care stimulează observaţia estetică. La fel fac unele tipuri de mişcări vehiculare, ca în evoluţiile aeriene complexe şi în jocurile de artificii cu o serie de schimbări.

d. *Arte lipsite de dezvoltare complexă în spaţiu sau timp;* arte de dezvoltare spaţio-temporală rudimentară. Acestea cuprind artele simţurilor inferioare menţionate mai sus. De exemplu, succesiunea planificată a felurilor de mîncare la o masă cuprinde o organizare simplă a stimulilor gustativi în spaţiu şi timp.

Literatura este iarăşi greu de clasificat pe această bază. Ea poate trece dintr-o categorie într-alta cu multă uşurinţă şi fără să afecteze principiile esenţiale ale formei literare. În stadiile ei primitive, ea este o artă cu prezentare temporală (orală şi auditivă); devine o artă statică cu prezentare bidimensională, vizuală atunci cînd este scrisă sau tipărită pe o pagină. Mişcarea determinată începe de îndată ce avem cartea, care trebuie să fie desfăşurată sau să aibă paginile întoarse într-o anumită ordine. Această mişcare vizibilă este foarte dezvoltată atunci cînd cuvintele luminoase curg de-a lungul unui ecran electric cu buletin de ştiri. Ea poate deveni tridimensională în prezentare spaţială atunci cînd este prezentată orbilor prin caractere Braille sau litere în relief. După cum am văzut în capitolul despre procedee, un text tipărit sau o partitură muzicală constituie o serie vizibilă de îndrumări pentru interpretare, audibilă sau imaginară. Teoria estetică ar trebui să recunoască făţiş aceste variaţii, precum şi faptul că literatura, ca un tot, nu poate fi silită să intre în nici una din categorii pe această bază. Această variabilitate extremă a simbolurilor

senzoriale prin care sînt comunicate formele literare este sporită și mai mult de diferențele de limbă și înzestrează arta cu o mare flexibilitate în prezentare.

Rezumînd, să vedem cum cele două baze de clasificare examinate mai sus — modul de prezentare și dezvoltare spațial-temporală — pot fi combinate. Fiecare dintre ele poate fi folosită mai întîi ca bază primară, cu cealaltă determinînd subdiviziunile mai mici.

Folosind mai întîi *modul de prezentare*, avem:

1. Arte cu prezentare vizuală
   a. Arte vizuale statice: doar dezvoltare spațială; în 2 sau 3 dimensiuni; fără schimbare sau mișcare determinată complexă;
   b. Arte vizuale mobile: spațio-temporale, cu schimbare sau mișcare determinată complexă; în 2 sau 3 dimensiuni spațiale.
2. Arte cu prezentare auditivă (mobile).
3. Arte cu prezentare audiovizuală: în 2 sau 3 dimensiuni spațiale (mobile)
4. Arte cu prezentare pentru simțurile inferioare: dezvoltare spațio-temporală rudimentară.

Folosind mai întîi gradul de *mobilitate* și de *dezvoltare temporală*, avem:

1. Arte statice: fără dezvoltare temporală complexă; în majoritate vizuale.
2. Arte mobile: cu dezvoltare temporală complexă.
   a. Vizuale: spațio-temporale;
   b. Auditive: doar temporale;
   c. Audiovizuale: spațio-temporale.

Artele simțurilor inferioare, rudimentare ca mobilitate și dezvoltare spațio-temporală, pot fi așezate în oricare categorie sau într-un al treilea grup, intermediar.

Să ne întoarcem acum la factorul *sugestiv* din arte și la modul cum este dezvoltat în ceea ce pri-

vește spațiul, timpul și alte cadre de referință. Aici situația este diferită. Toate artele figurative pot sugera relații *spațiale*, atît în trei cît și în două dimensiuni. Profunzimea și volumul sînt sugerate în pictură. Relieful sculptural prezintă o ușoară dezvoltare a formei bidimensionale și sugerează mai mult. Cu alte cuvinte, o diferență în înălțime de aproximativ un centimetru între diferitele planuri ale unui relief poate ajuta la sugerarea unei perspective adînci în spațiu, cu figuri masive ici și colo. Tot astfel, scena unui teatru poate sugera o dezvoltare tridimensională mai mare decît există în realitate. Literatura poate descrie cu multă claritate toate relațiile spațiale de formă și distanță. În muzică, sugestiile spațiale sînt vagi, ca și majoritatea celorlalte sugestii. O piesă muzicală poate sugera întinderi vaste de zăpadă sau deșert, ori ungherele umbroase ale unei păduri sau ale unei catedrale; dar niciodată foarte limpede, decît dacă este însoțită de un text literar sau însemnări pe program. Există mari dezacorduri în privința semnificațiilor sugerate de muzică, astfel încît ele nu pot fi întotdeauna clasate drept părți determinate ale formei.

Dar sugestiile *temporale*? Pictura statică și sculptura statică pot înfățișa subiecte invariabile, imobile, sau pot arăta un moment dintr-o succesiune de evenimente. Ele pot cu ușurință să dea o ușoară sugestie a ceea ce există înainte și după, ca atunci cînd prezintă un cal cu picioarele din față ridicate sau efectul unor cuvinte asupra unui grup de ascultători. Aceasta sugerează, mai mult sau mai puțin limpede, ceea ce probabil a precedat sau a urmat imediat după scena înfățișată. Înainte de Renașterea tîrzie, o pictură cuprindea adesea evenimente care se presupune că s-au petrecut în epoci diferite; dar de obicei fără să se indice clar ordinea lor temporală. O succesiune de tablouri (un șir de tablouri într-o ordine definită, cum ar fi de la stînga la dreapta) poate spune o poveste lungă, sugerînd succesiunea temporală prin aranjarea lor spațială, ca în „comics"-urile din reviste. Tot astfel, aranjarea spațială a cuvintelor

pe o pagină și a paginilor într-o carte poate clădi o succesiune imaginară de evenimente: o povestire.

Artele în care factorul prezentat este mobil și dezvoltat temporal pot sugera cu ușurință o succesiune de evenimente. Într-o piesă de teatru sau de cinema este posibilă o mare complexitate de dezvoltare în această direcție. Succesiunea imaginară nu are nevoie s-o urmărească exact pe cea prezentată. O povestire este adesea spusă sau jucată într-o ordine diferită de cea în care se presupune că s-au petrecut evenimentele, intercalînd secvențe retrospective. Muzica poate și ea să sugereze o succesiune ordonată de stări sufletești și evenimente. Luată izolat, muzica nu izbutește s-o facă prea clar; dar este de mare ajutor teatrului, filmului și baletului în constituirea fundalului emoțional al acțiunii. Ea dă o senzație vie a curgerii temporale a vieții într-un mod abstract.

Arhitectura și celelalte arte vizuale utile, ale căror aspecte prezentate sînt statice, nu încearcă de obicei să sugereze o anumită succesiune temporală de evenimente. Ele sînt pline de asociații temporale: ce poate sugera mai puternic timpul în general, cu trecerea orelor și a zilelor, decît un cadran solar, un orologiu sau un calendar? Dar aceste sugestii sînt foarte abstracte și generale, dacă nu există alți factori care să le dea o semnificație concretă.

O clasificare precisă a artelor pe această bază este evident dificilă. Se poate generaliza aproximativ în sensul că (a) anumite arte pun adesea un mare accent pe dezvoltarea temporală sugestivă, în special literatura (poezia epică și proza), artele teatrale, muzica și secvențele picturale; (b) anumite arte sînt intermediare în această privință, în special picturile și sculpturile individuale; (c) anumite arte nu sugerează aproape deloc o dezvoltare temporală precisă, în special arhitectura și artele utile minore.

Un alt gen de dezvoltare trebuie luat acum în discuție — acela al relațiilor *cauzale*, în care anumite evenimente sau condiții sînt arătate ca fiind cauzele sau efectele altora. Asemenea relații sînt

întotdeauna sugerate de opera de artă și deduse de observator; niciodată nu sînt prezentate direct.

În literatură, în special cea epică și de ficțiune, ele sînt dezvoltate amănunțit în intrigi și sisteme de mobiluri și influențe reciproce, pe cînd în eseuri și versuri relațiile cauzale sînt privite într-un mod mai general. În artele teatrale, în secvențele de tablouri și ori de cîte ori sînt spuse povestiri, organizarea detaliilor trebuie să fie descrisă în funcție de „fiindcă", „de aceea", și „pentru ca să", precum și în funcție de „înainte" și „după". În muzică, relațiile cauzale sugerate sînt minime. Ele sînt iarăși vagi și imprecise, constînd din aluzii neclare de luptă și izbîndă sau de inevitabilitate[12]. În arhitectură și alte arte cu precădere utilitare, este adesea dificil de sesizat, prin simpla observație, relațiile funcționale ale părților cu întregul și între ele; ale tuturor față de scopul propus. Dar aceste relații sînt cauzale, putînd fi descrise în funcție de mijloace și scopuri, ca atunci cînd spui de ce o anumită coloană sau un anumit contrafort este acolo unde este. Tablourile statice sau imobile sugerează adesea un plan cauzal precis, în special cînd sînt de genul celor care relatează o povestire. Ele pot arăta, de exemplu, un om zăcînd mort și un altul aplecat asupra lui cu un pumnal, așa încît observatorul deduce o crimă. Dar mare parte din pictură (de exemplu, cea decorativă și semiabstractă) nu se preocupă de asemenea relații. Este greu de realizat o dezvoltare cauzală amănunțită fără o dezvoltare temporală considerabilă, astfel încît să se poată arăta repercusiunea treptată a unor factori asupra altora.

[12] Este ușor de exagerat măsura în care muzica cuprinde relații cauzale. Sugestia „inevitabilității" într-o reîntoarcere finală la tonică se datorează în mare parte așteptării bazate pe experiența unor scheme similare; ea tinde să dispară cînd stilurile se schimbă și multe compoziții evită o asemenea reîntoarcere. Deznodămîntul „inevitabil" al unei tragedii grecești se bazează pe elaborarea unor principii cauzale acceptate, cum ar fi destinul, blestemele moștenite etc. Chiar și acolo, „inevitabilul" este uneori înlăturat printr-o intervenție divină. Sugestiile cauzale sînt uneori comunicate și în muzică, dar nu atît de precis ca în literatură.

Astfel literatura și artele teatrale stau pe primul loc în accentuarea dezvoltării cauzale, în special prin intrigile acțiunii și discuțiile abstracte; în timp ce artele utilitare statice sugerează adesea un alt gen de relații cauzale, acela al cooperării virtuale sau reale a părților în executarea unei funcții. Muzica este deficitară în acest tip de organizare, în timp ce pictura statică și sculptura statică sînt intermediare și variabile.

14. Compararea artelor în funcție de modurile de compunere

Volkelt, comparînd artele pe baza „conținutului psihic", le împarte în „obiective" și „nonobiective". În primul grup, el așază pictura, sculptura, poezia și teatrul; ele sînt capabile să comunice reprezentări precise, individualizate, specifice, ale lucrurilor, persoanelor, scenelor, acțiunilor și întîmplărilor. Pe de altă parte, se spune că muzica, dansul, arhitectura și artele aplicate sînt nonobiective prin faptul că nu reprezintă lucruri, întîmplări sau acțiuni specifice; imaginile și sentimentele sugerate sînt vagi, generale și nu se referă la obiecte anumite. O antiteză similară este utilizată de Urries y Azara, care leagă „obiectiv" de „imitativ", și „nonobiectiv" de „liber". Așadar, în schimb, pune în contrast artele obiective și imitative cu cele „subiective și cosmice". El face acest din urmă grup să includă arhitectura, muzica și dansul; așa încît el coincide cu „nonobiectivul" lui Volkelt.

Aici sînt contopite mai multe generalizări parțial valabile, într-un mod prea simplificat. Este adevărat că unele arte au tendința să pună accentul pe reprezentare și că pot realiza cu ușurință reprezentarea unui tip concret, destul de bine precizat. Prin cuvinte sau imagini se poate sugera o închipuire vie a unei anumite persoane, scene sau întîmplări. Totuși, nu trebuie să se dea de înțeles că fie pictura, fie sculptura ori literatura este întotdeauna „obiectivă" în această privință.

Ele pot să fie toate abstracte și imprecise în semnificație. Ultimele picturi ale lui Kandinsky sînt numite acum „nonobiective".

În general, este adevărat că muzica, arhitectura și artele aplicate nu subliniază de obicei reprezentarea în măsura în care o subliniază pictura și sculptura. Arhitectura și mobilierul sînt pline de reprezentări sculptate, pictate și țesute, dar acestea sînt preocupări oarecum secundare. Muzica nu reprezintă de obicei sunetele naturale decît vag sau chiar deloc; dar ea o poate face cu brio în cazul cînd compozitorul dorește acest lucru. Dacă nu este „legată" de țeluri imitative, ea este legată de orice țeluri sau obiceiuri pe care vrea să le accepte, în structură sau expresie.

Termenul „obiectiv" este plin de asociații confuze în filozofie și psihologie. În unele privințe, un desen pur abstract poate fi privit ca fiind mai obiectiv decît o pictură realistă: el este acolo, în fața noastră, ca un obiect real, perceptibil. Pictura, pe de altă parte, se bizuie pentru efectele ei pe stimularea anumitor închipuiri din noi, care sînt în unele privințe „subiective", bazate pe iluzie și lipsite de o legătură obiectivă reală. „Figurativ" sau „reprezentativ" este în prezent un termen mult mai puțin confuz. Ca opus al său, putem spune „nonfigurativ" sau „nonreprezentativ". Totuși, nu există arte complet nonfigurative. Toate artele, inclusiv muzica, arhitectura și mobilierul, cuprind uneori reprezentarea. Chiar și grădinăritul o cuprinde, atunci cînd se tund arbuștii în formă de păsări și se imită peisaje muntoase cu stînci și mușchi.

În cadrul fiecărei arte, există diferite stiluri și diferite exemple, dintre care unele au tendința să fie mai figurative și poate mai realiste decît altele. Altele sînt foarte puțin figurative, și acestea sînt adesea numite „abstracte", „deformate", „stilizate" sau „fantastice". Unele nu au nici o semnificație figurativă precisă, oricîte asociații vagi ar trezi. Ele pot fi numite pe bună dreptate stiluri sau exemple „nonfigurative". În comparație cu formele naturale, din care poate că au prove-

nit, ele mai sînt numite și „abstracte". Aceasta înseamnă că au lăsat deoparte atît de multe din detaliile prezente în aceste forme naturale, încît nu mai pot fi recunoscute ca o pictură sau statuie. Formele nonfigurative sînt abstracte numai în acest sens relativ; un model liniar sau o fugă în muzică este o operă de artă concretă în sine, fie că reprezintă sau nu ceva.

În sens strict, deci, termenul „nonfigurativ" nu poate fi aplicat decît unor anumite opere de artă și unor tipuri și stiluri de artă; nu unor arte, în întregime. Este incorect să se facă o împărțire netă între figurativ și nonfigurativ, sau între obiectiv și nonobiectiv. Este greșit să vorbim despre „artele figurative" dînd de înțeles că unele arte ar fi în întregime nonfigurative. Se poate spune mai corect că anumite arte, cum ar fi poezia, pictura și sculptura, sînt mai puternic sau mai frecvent figurative; în timp ce altele, cum ar fi arhitectura, mobilierul și muzica, sînt mai puțin sau mai rareori figurative.

Este imposibil să împărțim artele în grupe net contrastante pe baza modurilor de compunere folosite. Toate artele folosesc mai mult decît un singur mod de compunere. Fiecare din așa-zisele arte majore le folosește pe toate patru, în oarecare măsură și în anumite epoci. Comparațiile se pot face numai în funcție de mai mult sau mai puțin; ca generalizări extrem de aproximative în sensul că o anumită artă are tendința să folosească un anumit mod de compunere mai frecvent decît o face alta, și să-l dezvolte mai accentuat. Pentru a demonstra mai concludent asemenea generalizări ar fi nevoie de o cantitate vastă de exemple și dovezi, bazate pe o cunoaștere mai adîncă decît avem în prezent în ceea ce privește varietatea de stiluri din fiecare artă. Chiar și la o singură operă de artă, accesibilă observației directe, este adesea greu de spus care factor compozițional este mai evidențiat sau mai dezvoltat. Adesea doi sau mai mulți par aproape egali: de exemplu, la o pictură care este detaliată și realistă în reprezentare și, de asemenea, complexă în de-

senul liniilor și culorilor. Totuși, de obicei este evident că alți factori sînt relativ neglijați. Tot astfel în privința unor arte întregi, există o mare inegalitate în dezvoltarea diverșilor factori, în special în cadrul principalelor tradiții ale artei europene.

a. Printre artele care au pus un accent relativ mare pe *reprezentare* sînt literatura (în special poezia epică și dramatică și proza de ficțiune), desenul, pictura, tapiseria, fotografia, sculptura, dansul și alte arte teatrale. Acest lucru poate fi afirmat cu convingere în general, în ciuda unor tendințe ocazionale spre „abstract" sau nonfigurativ în unele dintre ele. Acest grup poate fi subîmpărțit în funcție de ce tip de sugestie este folosit. Literatura folosește în prezent de obicei simbolismul arbitrar al cuvintelor și literelor, acum cînd scrierea pictografică este în mare măsură ieșită din uz. Restul grupului folosește de obicei imitația sau sugestia prin asemănare.

În muzică, atunci cînd este separată de textul literar — adică atunci cînd este o muzică de concert pur instrumentală — s-a pus un accent relativ mic pe reprezentare. În muzica occidentală modernă, chiar și atunci cînd există un „program" figurativ, el este de obicei subordonat desenului muzical. Artele vizuale utilitare, ca arhitectura și mobilierul, conțin uneori un factor figurativ în figurile sculptate, țesute sau pictate. Dar ele le subliniază rareori, la fel cum fac cu forma funcțională a obiectului. Recent, a apărut tendința de a se omite sau de a se minimaliza complet factorul figurativ din formele care sînt în primul rînd utilitare.

b. Artele care subliniază în mod evident compoziția *utilitară* sînt aceleași arte vizuale care nu subliniază reprezentarea — și anume, arhitectura și artele minore. Majoritatea lor sînt statice, dar am observat deja dezvoltarea puternică a desenului vehicular mobil, cu structuri predominant utilitare, la automobile, trenuri, vapoare și avioane. Muzica are și ea aspecte utilitare, ca în cîntece de muncă și în chemările din goarnă, dar

arta în general nu se poate spune că accentuează utilitatea și nici reprezentarea. Anumite tipuri de literatură sînt utilitare (de exemplu, un ghid), dar acestea nu sînt considerate arte distincte.

c. În ceea ce privește compoziția *tematică* sau *desenul*, comparația a fost stînjenită de neputința de a recunoaște asemănarea fundamentală între desenul din muzică, din literatură și din artele vizuale. Estetica nu a recunoscut suficient prezența dezvoltării tematice în toate artele, prin repetiția, variația, contrastul și integrarea temelor, fie că aceste teme sînt din linii și culori, melodie și armonie, sau rime și ritmuri verbale. De aceea comparațiile dintre arte pe această bază sînt, pentru cei mai mulți cititori, greu de urmărit. Nu există nici un termen în uzul obișnuit care să indice un asemenea factor tematic sau de desen din orice artă. Termenul „decorativ", de exemplu, se aplică în mod obișnuit numai în artele vizuale.

În general vorbind, putem hazarda afirmația că muzica, în special de la Renaștere încoace, a subliniat cu multă consecvență compoziția tematică și desenul. Termenul „temă" este folosit curent în muzică, deși într-un sens special, restrîns, pe care nu-l mai folosim în prezent. Analiza muzicală, mai ales în funcție de compoziția tematică (cuprinzînd armonia, ritmul și schemele mai mari, cum ar fi fuga și sonata), a mers mai departe decît analiza tematică din majoritatea celorlalte arte. În muzica de după Renaștere, factorii de utilitate, reprezentare și expunere au fost în general reduși sau omiși, dar există și multe excepții.

Toate celelalte arte au fost extrem de variabile în privința accentului pus pe dezvoltarea tematică, astfel încît o comparație a tuturor artelor este foarte dificilă. În domeniul general al literaturii, poezia este recunoscută ca o artă diferită de proză. Printre factorii care o disting este și accentul pus pe organizarea sunetelor cuvintelor, care este un fel de dezvoltare tematică. Imaginile și ideile pot fi și ele organizate tematic, con-

tribuind la desenul total. Dar chiar dacă această dezvoltare tematică există în poezie, este rareori izolată, căci poezia mai are și alți factori importanți. Poezia lirică pune adesea un mare accent pe expunere (de exemplu, înfățișarea atitudinilor emoționale față de lume), în timp ce poezia epică accentuează reprezentarea narativă. Poezia este astfel o artă în care un accent puternic, dar nu neapărat cel mai puternic, este pus pe dezvoltarea tematică. În proză, această dezvoltare este în mod caracteristic redusă.

În artele vizuale, există de asemenea o mare variație. Desigur, avem un grup numit „artele decorative", în care dezvoltarea tematică a liniei, culorii, texturii și tiparului este subliniată în mod specific. Dar, iarăși, nu este factorul dominant în toate privințele. După cum am văzut, acest grup de arte este și el caracterizat, în general, prin accentul utilitar.

Antiteza netă dintre artele decorative și artele figurative este înșelătoare. Nu numai că există multe forme figurative — de exemplu, mici sculpturi în fildeș și miniaturi pictate — clasate adesea drept artă decorativă; dar în plus, toate marile stiluri de pictură și sculptură conțin și un element decorativ sau de desen. Acest lucru nu se rezumă doar la ornamentația superficială, ci include structura de bază a obiectului sau a scenei în sine, ca aranjarea tematică a principalelor linii, culori, mase, zone de lumină și umbră. Cînd cele două elemente sînt total integrate, este iarăși greu de spus care este mai bine subliniat sau dezvoltat, desenul sau reprezentarea.

Muzica, arhitectura și desenul țesăturilor se evidențiază ca arte care pun frecvent un mare accent pe compoziția tematică. Afirmația lui Schelling că arhitectura este „muzică înghețată" dovedește că el percepea o veritabilă analogie între aceste arte, care tind să accentueze desenul nonfigurativ. El percepea, de asemenea, că structura tematică este esențialmente similară, fie că este dezvoltată în spațiu sau în timp și cu ingrediente vizuale sau auditive.

Literatura în proză este specific redusă ca dezvoltare tematică prezentativă. Adică, ea nu pune accentul pe aranjarea complexă a sunetelor cuvintelor. În orice altă parte a artei, dezvoltarea tematică tinde să coexiste cu unul sau mai mulți dintre ceilalți factori compoziționali, variind gradele accentuării relative și variind gradele integrării cu ele.

d. Multe arte, în epoci mai vechi, erau folosite adesea în scopuri *expozitive*. Acest lucru era adevărat, după cum am văzut, pentru mare parte din pictura și sculptura religioasă. Desenul și fotografia sînt încă folosite pentru expunere, în special ca diagrame legate de un text științific. Muzica poate sugera idei abstracte, dar este prea vagă pentru o expunere sistematică. În epoca modernă, sarcina expozitivă din artă a fost preluată din ce în ce mai mult de literatură; în special în poezia lirică meditativă și în eseul și tratatul în proză. Literatura în general nu poate fi clasată ca subliniind în mod specific vreun mod de compoziție.

15. **Arte combinate și arte componente; tipuri de produse specializate și diversificate**

Opera este numită artă combinată, deoarece combină muzica cu teatrul. Baletul este considerat la fel, ca o îmbinare de dans, muzică, costume și scenografie. Pot oare toate artele să fie clasificate pe această bază, ținînd seama dacă sînt relativ simple sau compuse, omogene sau eterogene?

Un produs mixt sau compus nu este neapărat același lucru cu unul complex. O schiță în alb-negru executată în peniță și tuș poate fi foarte complexă în cadrul limitelor ei, avînd o mulțime de detalii mărunte, variabile; dar ea va fi totuși relativ omogenă în comparație cu o operă care prezintă mai mulți factori total diferiți.

Există multe moduri în care o operă de artă poate fi socotită simplă sau compusă. O artă

poate fi diversificată în unele privințe, iar în altele nu. Un mod, analizat anterior în acest capitol, este acela al *apelului senzorial:* la unul, două sau mai multe simțuri. Pe această bază, opera și baletul sînt diversificate și eterogene, deoarece apelează la ochi și urechi. Ritualurile religioase care cuprind miros de tămîie, pe lîngă muzică și ceremonii vizibile, sînt și mai diversificate în această privință.

O altă bază de comparație este aceea a *componentelor*, elementare și dezvoltate. Cît de multe sînt cuprinse? O schiță în peniță și tuș este limitată în această privință în comparație cu o pictură în ulei, deoarece nu a fost dezvoltată prin colorit. O piesă pentru vioară solo este specializată în comparație cu o simfonie, deoarece îi lipsește dezvoltarea în timbru sau contrastul în coloritul instrumental. Iar o operă este diversificată, deoarece prezintă o gamă largă de componente vizuale și auditive. În plus, ea are o mare gamă sugestivă, în special prin forța textului literar.

O altă bază mai este și aceea a *modurilor de compunere* sau a factorilor compoziționali. Unele opere de artă sînt foarte diversificate din punct de vedere compozițional, prin faptul că ele cuprind mai mulți asemenea factori; altele sînt mult mai specializate. Catedrala gotică a fost menționată mai sus ca un exemplu de asemenea diversitate, deoarece cuprinde toți cei patru factori compoziționali. Unele opere din diferite arte sînt tot astfel diversificate: de exemplu, Statuia Libertății, ca formă utilitară, figurativă și decorativă. Dar arhitectura și sculptura nu sînt totdeauna atît de diversificate. Opera însăși nu este foarte diversificată din acest punct de vedere. Majoritatea operelor nu au o dezvoltare utilitară și foarte puțină dezvoltare expozitivă. Ele au o structură figurativă, narativă, care este îmbogățită tematic de toate resursele muzicii, plus texturi și tipare vizuale în mișcare. Baletul își găsește și el principala dezvoltare în două moduri de compunere: figurativ și tematic. Majoritatea artelor se spe-

cializează de asemenea în două moduri de compunere: de exemplu, pictura în reprezentare[13] și în desenul tematic; arhitectura în utilitate și desenul tematic. Dacă mai cuprind și altele, o fac într-un mod ocazional și subordonat.

Se spune că mai multe arte moderne, acum de sine stătătoare, au descins dintr-o *protoartă primitivă, nediferențiată:* dansul religios dramatic cu text și muzică[14]. În Grecia din vremea lui Homer, aceasta era numită *molpê*. Gilbert Murray o descrie ca pe un „dans cu cîntec" executat de un bard și un cor, în care corul cînta și dansa[15]. Subiectele sale, după cum spune el, erau dragostea, lupta, moartea și ceea ce se află după moarte. Din această artă nediferențiată, spun unii teoreticieni, au provenit artele separate ale muzicii vocale și instrumentale, ale poeziei epice și lirice, precum și dansul.

Nu încape nici o îndoială că, în general, artele s-au diferențiat treptat; sau că *molpê* conținea germenii mai multor arte care acum sînt distincte. Dar trebuie să ne ferim de a generaliza prea mult și prea simplist. Este cam mult să spunem că toate artele provin dintr-o singură artă embrionară. Arte relativ specializate, cum ar fi cioplirea uneltelor de piatră, au existat alături de ritualurile diversificate din timpurile neolitice. Dansul religios dramatic de la începuturile culturii grecești, care pare primitiv în comparație cu trage-

[13] *Cf.* Herbert Spencer despre diferențierea picturii în tipuri de subiecte specializate, cum ar fi peisajul pur, fără figuri (*Principles of Sociology*, Vol. II, partea a VII-a, p. 313).

[14] Müller-Freienfels o numește „protoarta muzelor" *(die musische Urkunst)*. *Cf. Psychologie der Kunst*, Vol. III, partea I. Volkelt ridică problema „dacă artele s-au dezvoltat dintr-o artă sau arte embrionare de la începuturile istoriei omenești" (*System der Aesthetik*, Vol. III, Cap. XII, p. 380). El îi atribuie lui A. Schmarsow părerea că „artele plastice provin din mimică, ca activitate artistică originară" (*Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten*. Leipzig, 1903). P. J. Möbius, dimpotrivă, declară că principalele arte au origini separate *(Über Kunst und Künstler*. Leipzig, 1901).

[15] *The Classical Tradition in Poetry* (Cambridge, Harvard Univ. Press, 1927), cap. II.

dia greacă ajunsă la culmile ei, a fost în sine un produs destul de complex, cu o lungă evoluție anterioară. Împreună cu asemenea tipuri diversificate, și precedîndu-le pe unele dintre ele, existau tipuri mai specializate, cum ar fi muzica instrumentală simplă (de exemplu, fluierul păstorilor), cîntatul fără dans și recitarea genealogiilor și legendelor. Toate acestea erau practicate uneori relativ independent; alteori în combinație cu altele.

Deoarece tipuri diversificate de artă au existat încă din timpurile primitive, este oarecum greșit să caracterizăm urmașele lor moderne (cum ar fi opera) drept „mixte" sau „combinate". Aceasta ar sugera că ele au fost asamblate în mod artificial din artele originare, elementare. Dimpotrivă, unele dintre ele sînt supraviețuitoarele directe ale artelor ancestrale nediferențiate. În timpurile moderne, desigur, este nevoie de obicei de o asamblare sau reintegrare artificială, pentru a reprezenta o operă cu cîteva grupuri de cîntăreți a căror pregătire a fost extrem de specializată. O diversitate mai naturală, mai spontană, persistă astăzi în serbările țărănești și în anumite jocuri de copii, cuprinzînd cîntec și mișcare ritmică.

Istoria artelor, după cît ne putem da seama acum, a cuprins întotdeauna unele tendințe de specializare și altele de realizare a unor produse diversificate, complexe. Exemple ale acestui din urmă tip pot fi găsite nu numai în dansul dramatizat, dar și în casa de locuit și mobilierul ei, considerate ca o unitate funcțională; de asemenea, în satul și orașul primitiv. Tot astfel, în cursul istoriei cunoscute a artei, au existat multe tendințe de complicare — construirea de forme unice ultracomplexe, cum ar fi o catedrală medievală — și multe tendințe de simplificare — abandonarea tipurilor ultracomplexe în favoarea unor unități mai simple, separate. Un exemplu al acestora din urmă se poate vedea în îmbrăcămintea feminină modernă, în comparație cu cea a secolelor XVII și XVIII.

Ordinea precisă a etapelor prin care artele moderne au evoluat nu ne preocupă aici și aceste fapte sînt menționate doar ca un avertisment împotriva unei formule prea simplificate. Ceea ce ne preocupă este, în primul rînd, faptul că atît tipurile specializate cît și cele diversificate de produse artistice există concomitent; și, în al doilea rînd, că tendințele în ambele direcții continuă neîncetat. În dezvoltarea operei moderne prin dramele muzicale ale lui Wagner, am avut un exemplu remarcabil al tendinței de a construi forme artistice gigantice, eterogene, din diverse materiale. Serbările baroce[16], spectacolele și ceremoniile erau adesea și mai colosale și diversificate. În același timp, a existat o mare dezvoltare a muzicii în direcții mai specializate: acelea ale muzicii instrumentale, de concert, lipsită de text sau de acompaniament teatral. Chiar și muzica dramatică a lui Wagner este adesea detașată și savurată în singurătate. Sculptura modernă a fost, în general, o artă foarte specializată, evitînd contrastele de culoare și textură. Sculptura măruntă în ceramică a urmat în ultimul timp o direcție opusă.

Nu există o linie de demarcație între tipurile de artă sau de produse artistice specializate și cele diversificate. Diferența constă în parte în punctul nostru de vedere; în parte în gama treptată a gradelor de diversificare.

Deosebirea de puncte de vedere operează în special prin atitudinile specializate ale cercetătorilor și criticilor moderni. Într-un muzeu de artă, de exemplu, detașăm o piesă de sculptură în lemn de pe prora unei canoe, o alta de pe locuința unei căpetenii, o alta dintr-un grup de fetișuri și le privim pe toate ca pe exemple de sculptură decorativă în lemn. Detașîndu-le, noi ascundem faptul că fiecare exista ca parte a unei forme mai mari, mai eterogene. Pierdem astfel mult din semnificația lor originară și chiar din efectul lor vizual, ca parte a unui cadru mai larg. Același lucru se întîmplă atunci cînd publicăm o antologie de balade vechi, privindu-le ca literatură pură, separat de muzica și gesturile care le acompaniau la origine. Pentru anumite scopuri de studiu și delectare, o asemenea prezentare detașată și artificială își are valoarea ei. Dar are și dezavantaje, atît pentru delectare cît și pentru înțelegere.

O fază necesară în studierea artei trecutului este reasamblarea și reintegrarea acestor produse culturale în complexele originare, diversificate, în care s-au dezvoltat. Acest lucru este mai ușor de spus decît de făcut: de exemplu, sala unei epoci, în care sînt grupate laolaltă tot felul de obiecte contemporane, este adesea foarte lipsită de viață și neinteresantă. Lipsa ei de viață și mișcare este chiar și mai ușor de observat cu cît ne apropiem mai mult de înfățișarea originară. De îndată ce complexul cultural a dispărut, el nu mai poate fi de fapt reînviat; dar putem încerca să-l recreăm în imaginație. Acest lucru presupune, desigur, că istoricul de artă sau criticul specializat, limitat la o singură artă, trebuie să fie în parte înlocuit prin istorici ai culturii și esteticieni cu un orizont mai larg, mai capabili de a depăși granițele artificiale ale științei moderne și de a vedea cum diferitele arte sînt realmente corelate într-o cultură vie. Cînd se realizează acest lucru, multe arte și opere de artă, care acum par foarte specializate și independente, vor apărea în adevărata lor lumină ca părți integrante ale unui complex cultural mai vast.

Comparînd operele de artă în funcție de gradul lor de diversitate, trebuie să avem în vedere în mod deosebit un criteriu: *în ce măsură sînt total diferite părțile sau componentele prezentate împreună*, folosite și percepute împreună, astfel încît să constituie obiectul unei singure experiențe estetice? Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie să observăm (a) cît de *diferite* sînt părțile sau componentele, și (b) în ce măsură sînt ele *contopite* într-o singură formă capabilă de percepție unitară.

[16] Importanța serbării ca o cooperare a artelor este subliniată de H. Kuhn în „The System of the Arts", *Journal of Aesthetics*, Vol. I, (Spring, 1941), p. 66.

Am observat deja mai multe baze pentru aprecierea diversităţii părţilor componente: în funcţie de modurile de prezentare senzorială şi de sugestie, de modurile de compoziţie etc. Opera este foarte diversificată prin faptul că prezintă atît componente vizuale cît şi auditive; de asemenea, prin faptul că sugerează prin imitaţie, simbolism verbal şi asociaţie comună (în muzică şi gest). Ea este, sau poate fi, foarte dezvoltată în multe direcţii deodată: de exemplu, în intrigă, crearea de personaje, scenografie şi desen muzical. Acestea acţionează ca nişte componente dezvoltate în forma totală.

Diversitatea părţilor este adesea percepută în funcţie de *mijloace de expresie sau materiale*. De exemplu, un fotoliu tapiţat apare ca o formă diversificată, în parte pentru că este făcut din atîtea materiale diferite: din lemn, mătase sau stofă de lînă, vopsea sau lac, ţinte de metal, arcuri şi aşa mai departe. Din punctul de vedere al analizei formale şi al psihologiei percepţiei, aceste diferenţe de material pot fi descrise toate în funcţie de componentele prezentate şi sugerate, elementare şi dezvoltate. Diferenţa vizibilă între o zonă de lemn lustruit şi una de tapiţerie de lînă poate fi descrisă în funcţie de textură, culoare, nuanţe, model (dacă există) etc. Mai există şi o diferenţă în calităţile tactile sugerate şi în alte asociaţii.

Efectul total de diversificare sau amestec mai este sporit şi de faptul că multe *genuri diferite de persoane*, cu diferite tehnici specializate, contribuie la efectul total. Opera este o artă combinată prin faptul că multe genuri diferite de artişti trebuie să coopereze la compunerea, dirijarea, proiectarea şi interpretarea ei. Cînd mergem la operă, vedem un grup de oameni care joacă şi cîntă din gură, un alt grup care cîntă la instrumente în loja orchestrei; apoi mergem în dosul scenei şi vedem pe alţii manipulînd cortine, lumini, costume etc. şi sîntem impresionaţi de diversitatea întregii întreprinderi şi de dificultatea de a furniza totul într-o unitate perfectă. Această

diversitate există şi la turnarea unui film, dar este mai puţin aparentă în pelicula terminată.

Atunci cînd un singur meşteşugar multilateral execută sau interpretează întreaga muncă, ca în stadiile primitive ale unei arte, sîntem mai puţin înclinaţi să gîndim despre întreg că este diversificat. Treptat, multilateralitatea individuală poate face loc diviziunii muncii şi cooperării: de exemplu, cînd desenarea, colorarea şi aurirea unei anluminuri de carte sînt împărţite între diferiţi meşteşugari. Pentru construirea unei case sau producerea unui scaun tapiţat, după cum am văzut cooperează mai multe industrii diferite din diferite locuri. Cunoaşterea acestui lucru face parte din aprecierea noastră totală asupra casei sau a scaunului, ca o unificare mai mult sau mai puţin reuşită a unor elemente total diferite.

Valoarea educativă recunoscută a proiectelor teatrale din şcoli rezultă, în parte, din faptul că ele cer o îmbinare de diferite arte. Adesea cer o cooperare între clase şi profesori de teatru, de arte vizuale şi de muzică. Fiecare se subordonează întregului efort comun şi rezultă un exemplu concret de cooperare între arte.

O oarecare unificare este necesară dacă vrem să avem o singură artă diversificată în loc de un ansamblu dezlînat de arte separate. Primul pas spre acest lucru este cel de a reuni factorii constituenţi în spaţiu, timp, sau în amîndouă, astfel încît ei să poată fi uşor *copercepuţi* — adică să fie percepuţi împreună sau într-o succesiune strînsă. O asemenea unitate rudimentară este realizată într-o prăvălie de vechi curiozităţi, plină de obiecte felurite; într-un album cu tăieturi din ziare sau un raft cu suveniruri; într-un spectacol de vodevil cu varietăţi sau un festival cuprinzînd diferite evenimente şi reprezentaţii. Copercepţia şi efectul de unitate sînt sporite de asemănările dintre părţile constituente: de exemplu, cînd toate tăieturile dintr-un album cu tăieturi de ziar sînt la fel, prin faptul că sînt bucăţi de hîrtie, decupate din ziare şi reviste.

Unitatea este și mai mult sporită de subordonarea tuturor detaliilor unui cadru cuprinzător. În orice operă de artă organizată, există de obicei un *cadru* de bază, dezvoltat în unul din cele patru moduri de compoziție. El determină contururile principale ale întregului. Dezvoltări subordonate ale altor moduri de compoziție sînt introduse în el ca accesorii. Prin acest mijloc și prin altele, pe care nu este cazul să le enumerăm aici, artistul priceput poate realiza contopirea tuturor elementelor diverse; un efect de unitate estetică. O astfel de operă de artă, oricît de diverse ar fi elementele ei, nu este socotită „mixtă" sau eterogenă. În teatrul de operă, rareori este atinsă această contopire completă.

Într-o formă foarte complexă și diversficată, pot coexista mai multe cadre diferite și nu este întotdeauna ușor de spus care este de bază și care accesoriu. În operă și balet, cadrul de bază este de obicei figurativ și este oferit de intrigă sau povestire — linia acțiunii. În balet, acesta este comunicat în special prin pantomimă vizuală, cu ajutorul costumelor, luminilor și al muzicii. Mișcările dansului sînt și ele organizate tematic, în scheme mobile de linie și volum. Unele din acestea contribuie la relatarea povestirii, în timp ce altele sînt îmbogățiri vizuale mai mult sau mai puțin independente. Deși povestirea oferă cadrul unificator, ea nu este neapărat lucrul cel mai important din punct de vedere estetic; oamenii se duc mai mult ca să vadă îmbogățirile accesorii — grația, culoarea, linia curgătoare a mișcării — pe care le savurează în mod intrinsec și nu doar din cauza povestirii pe care o exprimă.

În operă, intriga este iarăși cadrul principal; ea este exprimată prin cuvînt și gest, însoțite de muzică și uneori de balet. Deși muzica este în acest sens o artă accesorie, adaptîndu-se acțiunii și dialogului, ea este de obicei factorul pe care se pune cel mai mult preț. Într-adevăr, publicul acordă de obicei atenție mai mare unui singur component din cadrul factorului muzical: calității vocilor principalilor cîntăreți. Diversele stiluri de operă diferă în ceea ce privește măsura în care muzica este subordonată unei intrigi sau unui cadru dramatic. În opera de dinaintea lui Wagner, și în special în opera italiană, factorul muzical nu este adaptat în mod constant cadrului povestirii; el are tendința să-și urmărească propriile scheme, independente de dezvoltarea tematică, adesea fără legătură cu acțiunea și suspendînd-o în întregime pentru unele arii speciale și coruri. „Subordonare" la un cadru, în sensul de urmărire a unei povestiri, nu înseamnă cîtuși de puțin adoptarea unei poziții subordonate sau inferioare ca interes sau valoare. La Wagner, muzica este încadrată deplin în intrigă și în caracterizarea dramei; dar aceasta nu împiedică înalta sa dezvoltare ca muzică. Totuși, ea cere o anumită renunțare la independență. Mulți compozitori și interpreți preferă să țină atenția îndreptată asupra lor într-o artă separată, în loc de a o împărtăși cu alții într-o artă colectivă.

Mare parte din ceea ce s-a spus despre operă și balet se aplică și la filmul sonor modern, cu fotografia sa în culori, cu dialog, pantomimă, muzică incidentală și efecte sonore. De asemenea, se aplică și la teatrul de marionete și la alte arte care intră în categoria generală de *arte teatrale*. Această denumire se referă în mod special la genul de clădire în care sînt reprezentate. Ea cuprinde un număr important de arte mobile. Majoritatea lor sînt diversificate, adaptînd mai multe *arte componente* la un singur cadru de bază, de obicei figurativ. În filmul lui Walt Disney *Fantasia*, compozițiile muzicale au fost luate drept cadru de bază, iar filmele color introduse în ele. Astfel fiecare artă componentă poate oferi cadrul de bază; dar în general îl oferă arta vizuală sau cea literară.

Ceremonialul ceaiului din Japonia este un alt tip diversificat de artă. El este un ritual secular, nu primitiv, ci modern și rafinat în reîntoarcerea sa la simplitatea rustică. Cuprinde un anumit gen

de cadru arhitectural, ceainăria dintr-o grădină; tipuri speciale de costume și ustensile, în special ceașca de ceai cu o anumită textură brută. El are un ritual de acte și gesturi într-o anumită succesiune, cu o conversație adecvată. Factorul gustativ — băutul efectiv al ceaiului — este subliniat, dar nu constituie partea cea mai importantă. Fiecare factor prezentat este înzestrat cu o semnificație simbolică de tip tradițional poetic, moral sau de altă natură.

Arhitectura în ansamblu a fost întotdeauna diversificată, întrunind laolaltă mai multe arte accesorii. Catedrala cuprindea sculptură în piatră, cioplitorie în lemn, vitralii, metal lucrat, pictură murală, mobilier și multe alte arte. În epoca modernă, arhitectura s-a diversificat tot mai mult odată cu aplicarea tehnologiei științifice la toate genurile de clădiri. *Locuința* modernă, situată pe un petec de grădină și completată cu mobile și accesorii pentru locuit, este un exemplu excelent de operă de artă diversificată. Însuși învelișul arhitectural este diversificat, cuprinzînd multe materiale, forme și dispozitive de încălzire, canalizare, de gătit, de iluminat etc. Așezat într-un anumit peisaj și completat cu mobilier, el nu este produsul unei anumite arte, decît dacă putem vorbi de arta complexă a construirii de locuințe sau de proiectare a locuințelor. Există o mare libertate în alegerea și înlocuirea mobilelor, a țesăturilor și a accesoriilor minore; dar ele trebuie să fie încadrate spațial în învelișul arhitectural și funcțional în planul de viață al familiei — ceea ce doresc să facă în și cu diversele încăperi. Cadrul de bază al locuinței în ansamblu este utilitar sau funcțional, la fel ca și al celor mai multe părți și mobile luate individual. Unele sînt figurative (tablouri, statui etc.), iar altele sînt expozitive (hărți, diagrame, texte din bibliotecă).

Cartea (cuprinzînd și revista și formele înrudite) este un alt produs de artă complexă de mare importanță în civilizația modernă. Ea este în general vizuală ca prezentare, dîndu-se și oarecare

atenție calităților tactile. Nu este aproape niciodată produsul unui singur om și în ea pot intra mai multe arte total diferite — aceea a autorului, a editorului, a tipografului, a fabricantului de hîrtie și de tuș, a legătorului și uneori a ilustratorului. O carte europeană modernă are propriul ei cadru utilitar, diferit de cel al vechilor suluri sau tăblițe: schema de a lega laolaltă cîte o margine a mai multor foi dreptunghiulare de hîrtie, pentru a se putea întoarce ușor și a fi protejate între coperte. Totul este adaptat la acest cadru. Simbolurile verbale încep la sau lîngă colțul din stînga al părții de sus a paginii și continuă în ordinea convențională de rînduri și pagini numerotate pînă jos. În acest cadru utilitar, sînt dezvoltate alte cadre: de exemplu, intriga unui roman. Ilustrații picturale și ornamente marginale pot fi inserate ca accesorii în acest cadru figurativ. Și în acest caz, unele accesorii de acest fel pot da unei cărți valoarea ei cea mai mare. La altă carte, cadrul literar va fi expozitiv, ca într-un eseu sau tratat. Și acesta trebuie să fie adaptat fizic și spațial structurii cărții, ca un cadru utilitar în sine.

Nu există o singură denumire pentru arta complexă a *realizării cărții*, o denumire care să cuprindă munca autorului de a o scrie, a editorului de a o redacta, adnota, corecta etc., a tipografului de a o culege și a o pune în pagină, a artistului grafician de a o ilustra și așa mai departe. Ceva mai înainte, remarcam că nu există o denumire adecvată pentru arta complexă a construirii locuințelor. Produsele acestor arte sînt, sau pot fi, foarte importante și foarte unitare. Lipsa unor denumiri recunoscute este un simptom al imposibilității de a li se da o recunoaștere adecvată în estetică, în listele teoretice și în clasificările de artă.

Același lucru se poate spune despre *proiectarea orașelor, proiectarea așezărilor* sau *urbanistică;* o artă străveche de cea mai mare importanță culturală, căreia pînă de curînd nu i s-a acordat prea

multă atenție în estetică. Ea manifestă diversificarea pe o scară extrem de largă. Se poate merge mai departe vorbindu-se despre arta — pînă acum fără nume — de a combina orașe și comunități agricole în ansambluri regionale mai mari cu însușiri atît estetice cît și funcționale, economice și sociologice. Ea este proiectarea comunităților, cu atenția cuvenită acordată aspectelor sociale și estetice.

Filozofii au vorbit despre „arta de a trăi" ca artă absolută, îmbrățișînd toate relațiile umane: un înlocuitor estetic, probabil, al pricipiilor etice mai vechi care căutau să reglementeze viața în funcție de păcat și virtute, de bine și rău. Nu există o limită a numărului sau extinderii artelor complexe care pot fi elaborate și practicate cu bună știință în viitor. Firește, a trecut de mult timpul cînd lista artelor, sau chiar a artelor majore, trebuia să se limiteze la numărul convențional de cinci sau șapte. Totuși, pentru a evita confuzia, poate că este mai bine să rezervăm termenul „operă de artă" pentru tipurile de produse sau interpretări estetice în care există un anumit gen de unitate precisă, distinctă; un anumit mod de a integra diverse elemente într-un singur cadru. Artă există acolo unde un astfel de mod de organizare a fost practicat de numeroși artiști succesivi, pînă cînd a devenit o uzanță sau o instituție socială.

Pentru a *rezuma* în funcție de clasificare: exemple de puternică diversificare sînt artele teatrale, arhitectura și proiectarea locuințelor, urbanistica și realizarea cărților (în sens larg). Exemple de specializare sau diversitate redusă a produselor sînt sculptura monocromă, desenul în creion și muzica pentru vioară solo. Pictura se întinde de la puternic specializată pînă la moderat diversificată, ca atunci cînd utilizează aurirea sau alte materiale și texturi total contrastante. Artele utile minore variază mult în această privință, unele dintre ele producînd forme diversificate, cum ar fi scaunul tapițat.

16. Compararea artelor în funcție de tendințele stilistice

Hegel a ridicat o problemă interesantă în istoria culturii atunci cînd a afirmat că unele arte sînt mai potrivite pentru a exprima spiritul simbolic, altele pe cel clasic, și altele pe cel romantic. Problema poate fi separată de teoria lui transcendentală asupra originii și evoluției stilurilor de artă în Spiritul Cosmic și autoexpunerea sa treptată. Mai rămîne problema mai naturalistă dacă unele arte sînt potrivite pentru a întruchipa anumite stiluri și altele pentru a întruchipa alte stiluri.

Răspunsul lui Hegel este în mare măsură inacceptabil în zilele noastre, nu numai din cauza presupunerilor sale metafizice, dar și din cauza înțelegerii sale limitate a istoriei artei. El avea o părere cu totul necorespunzătoare asupra stilurilor antice și orientale, pe care le considera laolaltă ca „simbolice". Era pe un teren discutabil atunci cînd susținea că arhitectura, mai mult decît sculptura sau literatura, exprima cel mai bine spiritul antichității negrecești; la fel, cînd susținea că spiritul clasic al Greciei se exprima cel mai bine în sculptură, și nu în arhitectură, poezie epică sau dramaturgie. Era mai aproape de adevăr cînd descria muzica drept arta cea mai potrivită pentru a exprima spiritul romantic. Mișcarea ei neîncetată, sugestivitatea ei vagă dar puternic emoțională, precum și alte trăsături sînt fără îndoială apropiate de anumite faze ale spiritului romantic. Poate că mișcarea romantică de la începutul secolului XIX din Europa este exprimată în muzică mai deplin decît în oricare altă artă. Marmura și bronzul sînt atît de fundamental statice, rigide și grele, încît se împotrivesc efortului sculptorului de a le face să sugereze năzuințe romantice sau senzația de efemer. Rodin, poate, a mers cel mai departe în această direcție, și tot nu a izbutit pe deplin.

Totuși, sînt lucruri de spus și de cealaltă parte. Anumite faze din romantismul european își găseau expresia caracteristică în grădina pitorească;

în căsuța rustică și ruinele artificiale; în arhitectura și literatura neogotică; în poezia lirică. Și oare muzica nu este potrivită pentru a exprima anumite faze din clasicism — de exemplu, calitatea mișcării ordonate, regulate și a controlului rațional care apar la Palestrina, Bach, Händel și alții? Știm oare destule lucruri despre muzica antică și orientală pentru a spune ce stiluri și atitudini spirituale putea sau nu putea ea să exprime? Pe scurt, clasificarea artelor elaborată de Hegel pe baza presupuselor lor posibilități stilistice trebuie tratată cu oarecare rezervă. Ia același timp, ea merită tot respectul ca un prim pas spre o istorie largă, comparativă, a artelor și a cadrului lor cultural.

Sîntem acum în stadiul de descoperire a imensei varietăți de stiluri care au înflorit în majoritatea artelor, atît în emisfera orientală cît și în cea occidentală. Printr-o analiză comparativă a stilurilor istorice din diverse arte, putem spera să învățăm mult mai multe despre relațiile dintre arte, în diferite perioade și în general. Subiectul analizei stilistice comparative este încă la începuturile sale.

Pentru a descoperi în mod empiric dacă anumite arte sînt cele mai potrivite pentru anumite stiluri, trebuie să observăm în care arte s-a manifestat fiecare stil. Unele stiluri sînt restrînse ca răspîndire, găsindu-se doar într-o singură artă și la un singur grup de artiști, pentru scurt timp — de exemplu, poantilismul din pictura franceză în secolul XIX. Altele, cum ar fi stilurile baroc și romantic, s-au răspîndit în toate sau aproape toate artele unei perioade. Trăsăturile lor fundamentale, distinctive, apar, împreună cu o sumedenie de variațiuni minore, în multe mijloace de expresie și tehnici diferite. Tendințele culturale majore — de exemplu, către eliberarea de impulsurile și sentimentele proprii — sînt exprimate în muzică, poezie, pictură și în multe alte arte. De regulă, ele nu apar pretutindeni deodată; anumite arte și anumiți artiști sînt conducători de stiluri, iar alții se alătură unul cîte unul, pe măsură ce

noul spirit cîștigă teren. Foarte adesea conducătorii de curente contemporani nu cunosc operele celorlalți, iar dacă se întîmplă să le vadă, nu sesizează înrudirea esențială cu propria lor operă. În primele stadii ale unui mare stil istoric, cum ar fi barocul, oamenii nu-și dau seama de natura sa distinctivă: de calitățile care leagă între ele toate exemplele acelui stil și le deosebesc de celelalte. Pot trece secole pînă cînd istoricii să-l poată vedea clar în perspectivă și să-l definească în termeni generali, preciși.

Ajungem astfel, cu ajutorul istoricilor filozofiei, să ne formăm o concepție despre stilul baroc ca fiind ceva caracteristic lui Rubens în pictură, lui Bernini în sculptură și arhitectură, lui Milton în poezie, lui Monteverdi și Lully în muzică[17]. Cercetătorii științifici ai istoriei culturii nu se mulțumesc cu generalități vagi despre „spiritul epocii"; ei insistă să urmărească trăsăturile specifice, observabile, din operele de artă. Aceasta duce la liste amănunțite de analogii și trăsături comune în opere de diferite mijloace de expresie, naționalități și subiecte. Vedem cum pictura a trecut de la contururi nete, clare, la o accentuare a culorilor bogate, a luminii și umbrelor, în care contururile obiectelor se dizolvă în parte. Vedem cum, aproape în același timp, muzica a avut tendința să estompeze contururile melodice clare cu strălucitoare structuri polifonice și armonii cromatice care sugerează bogăția vizuală a culorii[18].

În trecut, asemenea afinități stilistice dintre

---

[17] Vezi *Journal of Aesthetics*, Vol. V, nr. 2 (Dec., 1946), pentru articole asupra diverselor aspecte ale stilului baroc: R. Wellek, „The Concept of Baroque in Literary Scholarship"; W. Stechow, „Definitions of the Baroque in the Visual Arts"; și altele. De asemenea, E. Roditi, „Torquato Tasso: the Transition from Baroque to Neo-Classicism". *Ibid.*, Vol. VI, nr. 3 (martie, 1948) p. 235. E. C. Hassold, „The Baroque as a Basic Concept of Art", *College Art Journal*, Vol. VI, nr. 1 (toamna, 1946), p. 3. Unii artiști clasați mai înainte ca baroci sînt numiți acum „manieriști".

[18] Vezi H. Leichtentritt, *Music, History, and Ideas*, Cambridge, Mass., 1938, Cap. 6, „Seventeenth-Century Baroque".

diferite arte au fost observate doar vag și parțial la vremea aceea; poate printr-o senzație generală de adaptare la un scop comun, ca atunci cînd noua muzică barocă, puternică și strălucitoare, răsuna într-o măreață catedrală barocă, în fața unui public pompos format din nobili în costume bogate. Aceste afinități erau sesizate emoțional de artiști și de public, cu mult înainte ca teoreticienii să-și dea osteneala să le analizeze pe plan intelectual.

În mod foarte abstract, ideea că toate artele sînt în esență una și aceeași artă datează cel puțin din vremea grecilor. Ea este vag cuprinsă în dictonul lor filozofic că Totul este Unul; în concepția platonică potrivit căreia întregul univers este o manifestare a spiritului divin și în teoria neoplatonică a frumosului ca emanație a acelui spirit. Misticii și alchimiștii, din evul mediu și pînă în timpurile moderne, insistau asupra doctrinei că omul de pe pămînt și toate artele sale sînt un microcosm, un mic rezumat unificat al marelui cosmos. Hegel și idealiștii romantici germani nu au făcut decît să reafirme această credință perenă în unitatea tuturor artelor, ca expresie a spiritului cosmic; și în caracterul doar superficial al diferențelor aparente dintre ele.

În epoca modernă, analogiile specifice dintre arte devin mai conștiente; mai prompt observate și descrise de critici; mai deliberat calculate de artiștii înșiși. Ștergerea diferențelor de rang social — care existaseră mai înainte între poet și muncitorul manual — i-a aruncat mai aproape într-o singură lume artistică.

Am văzut cum, la sfîrșitul secolului XIX în Franța, artiștii diferitelor arte se cunoșteau între ei și erau fascinați de relațiile dintre mijloacele de expresie respective. Ei savurau cu un rafinament voluptos tonalitățile emoționale ale plăcerilor derivate din diferitele simțuri. Împreună cu psihologii cercetători, ei au observat cum anumite tonalități muzicale sugerează anumite culori, mai puternic la unele persoane decît la altele. Își comparau propriile procedee tehnice și probleme cu

cele ale altor arte. Căutau să exprime aceleași subiecte, aceleași stări emoționale, în cadrul diferitelor mijloace de expresie, privindu-l pe fiecare ca pe un „simbol" posibil al celorlalte. Poeți, pictori și muzicieni se adunau în mod special la un loc adesea foloseau intenționat operele altora ca teme pentru ale lor, ca în compozițiile lui Debussy inspirate din poezii de Verlaine sau Baudelaire. Tendința de estompare a contururilor clare ale lucrurilor într-o baie luminoasă de culoare irizată, care începuse la sfîrșitul Renașterii și în baroc, era dusă pînă la limitele ei finale, despuiată de forța și splendoarea barocă, în lumea crepusculară a romantismului *fin de siècle*.

Pretutindeni în Europa secolului XIX și în afara grupării simboliste, conștiința de unitate sau de relație strînsă dintre arte era, de asemenea, puternică. Pater și Whistler în Anglia subliniau analogia dintre muzică și celelalte arte, sau cel puțin analogia potențială că și alte arte pot aspira la frumusețea formală a muzicii. Wagner, în dramele lui muzicale, arătase cum poezia, muzica și artele vizuale pot fi reunite prin teatru, așa cum fuseseră în Grecia antică; cum pot produce efecte estetice analoage și se pot combina într-o singură operă de artă. Teoria și practica se completau între ele în această privință. Fiind convinși că artele pot și trebuie să producă efecte similare, artiștii le determinau să facă astfel într-o măsură mai mare decît se întîmplă uneori, cînd fruntașii din diferite arte acționează departe unii de alții. Muzica romantică, de exemplu, era puternic programatică în general, și deci apropiată de poezie, prin încercarea de a comunica anumite stări sufletești și idei.

Pe de altă parte, influența lui Lessing, și el cu multă trecere în estetica modernă, a favorizat concepția că diferitele arte au țeluri și limitări total diferite. În mod paradoxal, influența lui Lessing nu s-a manifestat cu totul în direcția separării artelor. Ea tindea să elibereze pictura de influența literaturii, în special a literaturii narative, insistînd asupra faptului că un tablou

nu avea nevoie să reprezinte o acţiune în timp. Aparent, acest lucru ar separa pictura şi de muzică, deoarece muzica este o artă temporală, iar pictura (după părerea lui Lessing) una spaţială. Dar, de fapt, eliberarea de nevoia de a relata o povestire a deschis picturii calea spre a se concentra asupra formei vizuale şi a desenului — eventual asupra desenului abstract. Această libertate n-a prea fost acceptată de lumea artistică mai bine de un secol după Lessing. Dar ea constituie teza centrală din pledoaria lui Whistler că pictura trebuie să fie ca muzica. Pictura trebuie să fie astfel, nu încercînd să reprezinte acţiunea în timp, ci dezvoltîndu-şi propriul gen de frumuseţe direct vizibilă — aceea a culorilor şi a formelor. Aceasta va fi adevărata „muzică" şi „poezie" a picturii. Arta lui Whistler n-a constat din relatarea unor povestiri, dar n-a fost niciodată nici statică în mod rigid. Ca şi aceea a impresionismului în general, ea sugera jocul efemer de lumini şi de umbre.

Mare parte din această lungă dispută în privinţa unităţii sau multiplicităţii artelor s-a bazat pe supoziţii metafizice. Cea mai mare parte a ei a fost polemică şi apreciativă, în privinţa a ceea ce ar trebui să facă artele; dacă un artist care foloseşte un mijloc de expresie ar trebui să producă efecte considerate proprii altuia. Tradiţia lui Lessing continuă astăzi, după cum am văzut, prin teoria că pictura trebuie să evite „valorile literare" şi să se concentreze asupra celor pur vizuale.

În lucrarea de faţă, nu am luat partea nici unuia dintre argumente. Tendinţa discuţiei a fost aceea de a arăta că ambele părţi exprimă diferite concepţii despre lume, diferite gusturi personale şi stiluri temporare din artele înseşi. Nici una nu este total greşită. Fiecare exprimă un lucru pe jumătate adevărat. Artele sînt asemănătoare în anumite privinţe, şi diferite în altele. Există valori care pot fi cîştigate dacă le lăsăm uneori să coopereze strîns, şi alte valori care pot

fi cîştigate dacă le lăsăm să-şi exploreze fiecare propriile posibilităţi distincte.

În primul rînd, am întreprins o cercetare a faptelor cu privire la ce anume sînt aceste analogii şi diferenţe, aceste posibilităţi. Am încercat să coborîm discuţia de la generalităţile filozofilor şi disputele criticilor la un nivel de analiză moderat specifică. După ce am luat în considerare toate bazele principale de comparare a artelor, am ajuns la noţiunea de *stil*, ca fiind una dintre cele mai utile. S-a arătat, încă de la începutul acestei cărţi, că nu se pot generaliza cu precizie asemănările sau deosebirile dintre arte, în mod absolut; nu se pot clasifica în categorii fixe, din cauza uriaşei variaţii de stiluri din fiecare artă. Sistemele din trecut ale artelor au fost greşite şi represive, în mare parte din cauză că nu ţineau seama de această variaţie. Autorii lor presupuneau că o anumită artă are întotdeauna un anumit caracter şi că trebuie să-l aibă, din cauză că sfera lor de cunoştinţe istorice era restrînsă. Ei nu cunoşteau, sau le erau indiferente, acele stiluri în care arta căpăta un caracter diferit. Noi descoperim acum această varietate, precum şi faptul că diferite stiluri au diferite valori pentru diferite grupuri şi perioade culturale. Nu există o bază teoretică pentru înlăturarea lor ca simple aberaţii de la stilul corect.

Admiţînd această variabilitate extrem de mare, unde ne duce ea cînd ne propunem să comparăm şi să clasificăm artele? În primul capitol al acestei cărţi, am văzut cum ea a făcut pe unii filozofi să renunţe la această încercare ca fiind imposibilă. Unii s-au mulţumit să reafirme, vag, „toate artele sînt una". Alţii au declarat, „artele sînt atît de variabile încît nici o clasificare a lor nu poate fi valabilă". Noi am adoptat poziţia intermediară că această variabilitate nu este infinită; că ea are loc în anumite *game de variaţie*, care pot fi descrise cu aproximaţie. Pentru a face acest lucru, trebuie mai întîi să trasăm gama de variaţii stilistice din cadrul fiecărei arte; apoi, să

observăm relațiile dintre aceste game, în ceea ce privește suprapunerea, paralelismul și divergența.

Printr-o observație amănunțită a acestor stiluri schimbătoare și a rolurilor diferiților factori artistici din cadrul lor, vom ajunge la o mai bună înțelegere a ceea ce fiecare artă — fiecare mijloc fizic de expresie, fiecare tehnică și serie de componente — încearcă cel mai frecvent și realizează cel mai ușor. Estetica probabil că nu va face din nou greșeala de a încerca să stabilească dinainte limite pentru fiecare artă; dar experiențele artiștilor din fiecare domeniu, succesul lor variat în încercările de a realiza efectele dorite, vor arăta care sînt liniile de cea mai mare și de cea mai mică rezistență.

Problema va consta din corelarea unui anumit factor din artă cu o anumită gamă de variații stilistice în care a fost folosit; unele foarte des, în multe culturi, iar unele foarte rar. Pentru ce gamă de efecte estetice, în ce stiluri și ce contexte de forme și funcții, este folosită marmura? Același lucru în ceea ce privește aurul, jadul, pielea, hîrtia, mătasea. Pentru ce efecte muzicale și în ce contexte a fost folosit oboiul, cornul englez sau cornul de armonie? Mai abstract, în ce moduri diferite este folosită culoarea în pictură, în sculptură, în arhitectură, în cinematografie? Cum este ea legată, în fiecare caz, de linie, volum și alte componente vizuale? Ce întrebuințări diferite se dau liniei melodice, ritmului, timbrului instrumental, tempoului și dinamicii? O cercetare obiectivă, empirică, a stilurilor va arăta că fiecare artă și fiecare factor din artă îndeplinește o varietate mult mai mare de lucruri, în diferite condiții și pentru diferite scopuri, decît ne dăm acum seama. O mai amplă cunoaștere a istoriei trecute și a experiențelor viitoare din artă ne va spori de asemenea înțelegerea gamei de funcții posibile, estetice și nonestetice, pentru care poate fi folosită fiecare artă în parte.

Printre altele, se va arunca o lumină și asupra veșnicelor întrebări ca aceea a gradului în care pictura și muzica, sau culoarea vizuală și colo-

ritul tonal din muzică, pot fi analoage. Răspunsul va apare sub forma unei suprapuneri parțiale între două game diferite de variațiuni. Atît coloritul vizual cît și cel muzical pot fi folosite în mod figurativ, ca în crearea pe scenă a unei impresii de pădure vastă, întunecoasă, cu licărit și foșnet de frunziș și chemări îndepărtate de păsări. Culoarea poate fi compartimentată, cuprinsă între contururi precise; armonia muzicală și orchestrația pot fi subordonate unor linii melodice clare, precise, cu efecte analoage. Pe de altă parte, există lucruri pe care culoarea vizuală le poate face, și culoarea muzicală nu, și viceversa. Culoarea muzicală nu poate sta nemișcată și neschimbată, ca un perete vopsit în roșu sub o lumină uniformă.

În ceea ce privește tendințele stilistice și adaptările la diverse arte, iarăși avem multe de învățat. Este greu să știm cum poate arhitectura romantică să devină, dacă se cere acest lucru, cît mai romantic posibilă. În căsuța acoperită cu paie și în ruinele acoperite cu iederă din secolul XVIII, ea a parcurs o anumită distanță, de la care acum a început să dea înapoi. Dar acest fapt este semnificativ — și anume că arhitectura nu încearcă prea des să fie foarte romantică și că publicul nu dorește prea des să fie astfel. Romantismul excesiv are tendința să cuprindă folosirea de linii și forme neregulate, curbe zoomorfe, texturi neclare și aspre, sugestii de încețoșare, mister, sentiment, sălbăticie, îndepărtare în spațiu și în timp. În mod obișnuit, oamenii par să prefere calitățile opuse în clădirile lor, în special în clădirile publice importante. Ei vor ca o casă să pară puternică, solidă și durabilă cînd intră și locuiesc în ea, sau cînd își lasă banii și actele importante în ea. Pentru acest motiv și pentru multe altele, arhitectura a tins către forme și structuri ferme, geometrice, regulate. Chiar și atunci cînd este la modă ornamentul exuberant, curbiliniu, ca în goticul tîrziu, în stilul churrigueresc spaniol și în Art Nouveau, el stă de obicei la suprafață sau aproape de vîrf, și de aceea nu pare să slăbească

structura de dedesubt. Planurile de străzi și orașe sînt, de asemenea, de obicei rectilinii, în ciuda cîtorva drumuri răsucite pitoresc, pentru că (printre altele) o linie dreaptă este drumul cel mai scurt dintre două puncte.

În tablourile de pe pereții noștri, ca și în hainele pe care le purtăm, în muzica pe care o ascultăm și în cărțile pe care le citim, nu avem această dorință persistentă de stabilitate. Formele lor pot merge mult mai departe spre neregularitate — chiar spre sugestii de confuzie și dezechilibru violent — fără să răstoarne echilibrul de bază pe care în mod obișnuit îl cerem pentru viața de toate zilele. Cînd arhitectura și mobilierul mare ajung la extremele simplității geometrice, artele lor ajutătoare refuză adesea să meargă atît de departe. Cînd casa devine o cutie dreptunghiulară și încăperile ei sînt reduse la cîteva dreptunghiuri de diferite forme și mărimi, rămîne dorința de ceva fluid, moale și zoomorf, ca trupul omenesc, care să contrasteze cu acest cadru rigid. Această dorință este împlinită prin plante pitorești în exterior și forme mici, neregulate, curbe, în interior: prin tablouri, statuete, țesături și haine. Rareori se întîmplă contrariul.

Cînd există o apropiere sensibilă între anumite arte, ca între poezia, pictura și muzica franceză de la sfîrșitul secolului XIX, nu înseamnă neapărat că toate artele li se alătură la fel de ușor și de total. Este important să observăm care arte stau în afara unei tendințe stilistice preponderente sau i se alătură doar puțin și superficial. Unele rămîn cu încăpățînare în cadrul unei anumite game limitate de variații și rezistă contaminării cu stilurile opuse; altele se învîrtesc în jurul polului opus, iar altele sînt nestatornice, trecînd cu ușurință de la o extremă la alta. Pictura de la începutul secolului XX, de exemplu, nu a avut nici o greutate de a produce geometria goală a

lui Léger și Mondrian, în același timp cu romantismul și detaliul debordant, curbiliniu al lui Dali și Berman. Kandinski le-a făcut pe amîndouă.

Trebuie să se procedeze cu multă prudență atunci cînd se prezice că o artă va continua să manifeste anumite tendințe stilistice, doar pentru că a procedat astfel în trecut. Orice „lege" aparentă de acest fel are darul să-i provoace pe artiștii rebeli să încerce s-o încalce. Dar experimentele excentrice, individuale nu prind rădăcini și nu dau naștere la stiluri durabile și răspîndite, decît dacă satisfac o anumită nevoie culturală și dacă realizează o oarecare armonie între formă și mijloc de expresie. Un *tour de force* din artă care merge împotriva schemelor de comportare socială fundamentale are toate șansele să rămînă un fenomen izolat.

Trebuie să se procedeze cu prudență și atunci cînd se explică o analogie sau o divergență stilistică dintre arte ca datorîndu-se unei proprietăți inerente, inalterabile ale mijlocului de expresie însuși. Prea mulți factori contribuie la determinarea apariției și dezvoltării stilurilor artistice: economici, politici, religioși, tehnologici, cei ai forței marilor artiști și mulți alții. Ceea ce pare la un moment dat că este o lege universală sau o caracteristică a unei arte — de exemplu, presupusele legi ale armoniei din muzica secolului XVIII și de la începutul secolului XIX — se dovedește adesea că nu a fost decît un simplu stil trecător cînd este privit din perspectiva istoriei de mai tîrziu. Cine, pe timpul lui Lessing, ar fi putut prezice că pictura va dezvolta forme care nu numai că vor sugera acțiunea, dar se vor mișca și schimba în culori luminoase pe un ecran, în fața ochilor spectatorului? Marile schimbări sociale, invențiile majore ca tiparul, motorul cu ardere internă, lumina electrică, tind să inaugureze un uriaș șir de inovații în formele produse de artă, precum și în materialele și procedeele ei. Tot ce putem face la un moment dat, cînd for-

mulăm teorii estetice, este să generalizăm cu un raţionament inductiv prudent datele trecute şi prezente de care dispunem, şi apoi de a proiecta principalele tendinţe aparente în viitorul apropiat, ca pe nişte preziceri provizorii.

Partea a treia

CARACTERISTICILE INDIVIDUALE ALE ARTELOR

X
CUM POATE FI DEFINITĂ O ARTĂ?

1. Mijlocul de expresie, procesul și produsul ca indicii asupra naturii unei arte

Webster definește „sculptura" ca fiind „actul sau arta de a sculpta, tăia sau ciopli lemnul, piatra, metalul etc., în statui, ornamente etc., sau în figuri; așadar, actul sau arta de a produce figuri și grupuri, în materiale plastice sau tari, dar acum mai ales în marmură sau bronz".

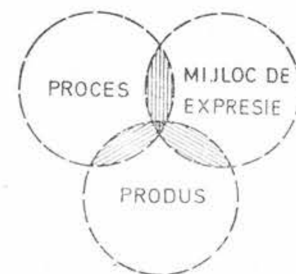
Analiza acestei definiții dezvăluie folosirea a trei baze sau criterii de deosebire a unei anumite arte de altele. Aceste trei baze sînt folosite și în clasificarea artelor. Tipurile de *procese* utilizate în sculptură sînt specificate ca fiind „sculptarea, tăierea sau cioplirea". Tipurile de *mijloace de expresie* sau materiale sînt specificate ca fiind „lemnul, piatra, metalul etc." Tipurile de *produse* sînt specificate ca fiind „statui, ornamente etc., sau figuri". A doua jumătate a definiției, după punct și virgulă, este un sens mai larg sau o alternativă la primul, de fapt o a doua definiție. Aici noțiunea de sculptură este extinsă pentru a cuprinde și alte tipuri de procese pe lîngă sculptare, tăiere sau cioplire. În această definiție, singurele specificări se referă la *produse* („figuri și grupuri") și la *mijloace de expresie* („materiale plastice sau tari, dar acum mai ales în marmură sau bronz"). Im-

plicit, acestea vor include și *procese*, ca turnarea, stamparea și presarea, aplicate la metal, argilă sau figuri plastice.

Limitîndu-ne deocamdată la prima din aceste definiții, să vedem cum se îmbină aceste trei baze sau tipuri de specificare. Ele cooperează pentru delimitarea aproximativă a unei zone a culturii umane, a unui domeniu de activitate cunoscut sub denumirea de „sculptură". Pe fiecare bază este specificată o anumită zonă, pe care o putem simboliza în felul următor:



Combinarea lor într-o definiție poate fi schematizată după cum urmează:



Observați că fiecare cerc se suprapune peste fiecare dintre celelalte într-un anumit loc, în timp ce toate trei se suprapun pe o zonă mai mică. Unele exemple ale grupului de procese „sculptare, tăiere sau cioplire" sînt și exemple ale grupului de mijloace de expresie „lemn, piatră sau metal". Unele sînt, de asemenea, exemple și ale grupului de produse „statui, ornamente, figuri". Aceasta

este zona centrală unde toate trei cercurile se suprapun; ea cuprinde exemple şi clase subordonate care îndeplinesc toate cele trei şiruri de specificaţii. Ea poate fi numită zona de *cea mai mare tipicitate*, căci cuprinde exemplele care sînt, prin această definiţie, cele mai tipice ale artei sculpturii; clasate cel mai clar şi mai indiscutabil ca atare. O statuie de marmură sculptată a lui Apollo va fi, prin urmare, un exemplu cît se poate de tipic de sculptură.

Alte zone şi exemple sînt de o tipicitate *intermediară;* ele se califică doar pe două baze, sau cel puţin lasă o oarecare margine pentru îndoială în această privinţă. De exemplu, ce se poate spune despre modelul matematic al unui cub sau al unei sfere, tăiat din lemn? Este o figură în sens matematic, dar nu foloseşte ca ornament. În artă, termenii „statuie" şi „figură" sugerează amîndoi reprezentarea, în special a corpului omenesc. De aceea va trebui să ştim cum sînt definiţi aceşti termeni, înainte de a decide dacă ei îl cuprind pe cel despre care este vorba. Figura unui om, tăiată şi îndoită din bucăţi plane de hîrtie, se califică drept sculptură în ceea ce priveşte tipul de produs şi poate şi ca tip de proces, dar nu şi ca tip de mijloc de expresie. Ea nu este făcută din nici unul dintre cele trei menţionate explicit, şi nici din vreun material tare similar. Rămîne de discutat, deci, dacă asemenea figuri trebuie să fie numite cu adevărat „sculpturi". Figura unui om sculptată din săpun este poate ceva mai aproape de genurile de materiale specificate, fiind oarecum tare, cu un aspect nu prea diferit de al pietrei. Cînd definiţia înşiră mai multe exemple ale tipului, dar indică prin termenul „etc." sau „cum ar fi" că şi altele pot primi acea calificare, rămîne ca fiecare să judece singur cît de asemănător este cazul în discuţie cu exemplele înşirate ca extrem de tipice.

Zonele şi exemplele *cele mai puţin tipice* se află în părţile nehaşurate ale fiecărui cerc; ele îndeplinesc numai un şir de specificaţii şi se califică doar pe o singură bază. O păpuşă de cau-

ciuc sau un balon de forma unui om sau a unui animal (de exemplu, figurile umflate folosite pe plajă) este o figură şi poate chiar o statuie[1]. La fel este şi o păpuşă mexicană, făcută din fire de paie înnodate şi răsucite, sau un zmeu japonez sub forma unui peşte tridimensional. Dar el nu este „sculptat, tăiat sau cioplit" şi nu este făcut din „lemn, piatră sau metal" ori ceva asemănător cu acestea. Ceva tăiat dintr-un bloc de cauciuc moale, dar nu o statuie sau o figură — de exemplu, o pernă — se va califica doar ca ceva tăiat şi ca tridimensional. De obicei va fi clasat în afara domeniului sculpturii.

Cînd se aplică acest termen, uneia dintre baze i se dă de obicei o pondere mai mare decît celorlalte, pentru a se determina ceea ce reprezintă un exemplu al acestei arte. În cazul sculpturii, ideea că produsul trebuie să reprezinte o fiinţă vie este puternic fixată prin tradiţie. O formă nonfigurativă, chiar dacă este sculptată din piatră — de exemplu, o piatră funerară sau o formă cubistă abstractă — este mai puţin probabil să fie descrisă drept sculptură[2]. Astfel încît gradul de tipicitate este determinat nu doar de numărul de baze sau genuri de specificaţii pe care le întruneşte obiectul, ci de ponderea relativă care se dă diverselor specificaţii.

Varietăţi mai mult sau mai puţin tipice pot fi distinse şi atunci cînd se foloseşte doar o singură bază de specificaţie. Gradul de tipicitate nu este în întregime o problemă de suprapunere între baze. În cadrul fiecărui cerc al diagramei, în cadrul fiecărui şir de specificaţii, anumite varietăţi se desprind de obicei ca cele mai tipice. Există diferite moduri de a face acest lucru. Se poate da mai întîi o specificaţie largă, adăugîndu-se apoi „în special cutare şi cutare". Sau se poate începe

[1] „Statuie": „Portretul unei fiinţe vii, sculptat sau modelat într-o substanţă masivă, ca marmura, bronzul sau ceara; o imagine" (Webster). Observaţi că o statuie nu este neapărat făcută dintr-un material dur, deşi el trebuie să fie „masiv" — adică tridimensional.

[2] Dovadă iarăşi cazul Brâncuşi (p. 22, vol. I).

cu o listă precisă de varietăţi tipice şi apoi să se adauge „sau altele", pentru a se arăta că există o margine mai puţin tipică. Webster defineşte „litografia" mai întîi într-un mod destul de restrîns, pe baza mijlocului de expresie şi a procesului: „Arta sau procesul de a transpune scrisul sau desenele pe piatră cu un material gras şi de a produce apoi copii tipărite..." Acesta, după cît se pare, este genul cel mai tipic de litografie. Dar mai este lăsată o margine şi pentru alte genuri, în parte asemănătoare, în restul frazei: „de asemenea, orice proces bazat pe acelaşi principiu, folosind zincul, aluminiul sau altă substanţă în loc de piatră". Nu se spune nimic despre natura produsului: de exemplu, aspectul caracteristic sau valorile potenţiale ale unei litografii.

Faptul de a fi extrem de atipic pe o singură bază poate duce la excluderea produsului dintr-o artă, chiar dacă se conformează în privinţa celorlalte. În arta tăierii plantelor ornamentale, grădinarul peisagist taie arbuşti şi copaci în forme ciudate, adesea reprezentînd animale. Aceasta ar putea s-o califice drept sculptură pe baza produsului şi a procesului, dar mijlocul de expresie — plante vii, crengi şi frunze — este atît de diferit de materialele obişnuite ale sculpturii, încît în practică rareori va fi clasată ca o ramură a acestei arte.

Esteticienilor din trecut le plăcea să vorbească despre „limitele" sau „graniţele" diferitelor arte. „Definirea" unei arte, socoteau ei, însemna în primul rînd stabilirea acestor limite. Totuşi, din punctul nostru de vedere de astăzi, nu există limite precise ale unei arte. În primul rînd, extinderea teritoriului pe care îl va acoperi noţiunea unei arte este în mare parte o problemă arbitrară şi se schimbă din cînd în cînd. În al doilea rînd, extinderea fiecărei noţiuni a unei arte se pierde treptat în aceea a altor arte. Graniţele lor se contopesc şi se suprapun imperceptibil, astfel încît fiecare are o margine de cazuri atipice, limitrofe, care pot fi clasate foarte bine în oricare din mai multe arte diferite. Cum vor fi clasate în practică,

aceasta depinde de punctul de vedere adoptat şi de situaţie. De exemplu, figura mică, în spaţiu, a unei păsări, prevăzută cu un ac şi purtată pe o rochie, devine „bijuterie" sau „accesoriu de îmbrăcăminte", chiar dacă în mai multe privinţe poate fi calificată drept sculptură. Un mic cap de om, sculptat în lemn ca parte a unui dulap, este cuprins în arta mobilierului. Statuia Libertăţii, fiind goală pe dinăuntru şi prevăzută cu un far, este atît sculptură cît şi arhitectură. Cînd concepem definiţiile artelor, nu are rost să discutăm prea mult pînă unde să trasăm liniile în jurul fiecăreia. Este mult mai important să subliniem zonele centrale, cele mai tipice ale fiecăreia; apoi să menţionăm că uneori ea se combină şi cu altele.

Numeroase sînt argumentele zadarnice, neconcludente, asupra faptului dacă un anumit gen de produs „merită într-adevăr numele" de sculptură, ori de muzică, pictură ori vreo altă artă. Adevărul este că de obicei el satisface unele dar nu toate condiţiile necesare cerute. Dacă satisface cerinţele de bază sau esenţiale, pe cele *sine qua non*, aceasta este o problemă la care ar trebui să se răspundă uşor studiind obiectul în lumina definiţiei dintr-un dicţionar; dar din nefericire chiar şi cele mai bune definiţii sînt vagi în unele privinţe. Cînd exemplele par să cadă pe sau lîngă limita zonei precizată de o definiţie, şi cînd nu există o uzanţă clară, acceptată despre felul cum trebuie aplicată denumirea, decizia trebuie să fie în mare parte arbitrară şi individuală.

Estetica nu este singura care să aibă astfel de margini discutabile la majoritatea noţiunilor ei. Toate domeniile care se ocupă de fenomene complexe şi variabile, ca cele ale vieţii şi spiritului, cuprind noţiuni de acest fel. Nici chiar matematica nu le-a eliminat în întregime. Atîta timp cît ele persistă, discuţia nu poate să fie niciodată perfect limpede sau raţionamentul exact. Dar fiecare domeniu poate progresa din punct de vedere ştiinţific, revizuindu-şi noţiunile pentru a le face să arate zone mai precise de fenomene şi relaţii. În drept şi jurisprudenţă, este foarte important

să se decidă exact ce este şi ce nu este un caz de crimă, furt sau violare de contract. Legi concise nu pot face niciodată înţelesul pe deplin explicit, şi de aceea sînt necesare adesea volume întregi de hotărîri judecătoreşti pentru a se arăta cum trebuie să fie termenul aplicat în practică. Chiar şi acestea lasă întotdeauna o margine de teren discutabil, pe măsură ce se ivesc combinaţii şi circumstanţe neprevăzute.

Oricît de obiectiv şi de logic ar părea un asemenea raţionament, există de obicei inclus şi un factor de gust personal. Oamenii contestă că un anumit gen de lucru este „cu adevărat sculptură" pentru că nu le place acel gen de produs — de exemplu, o sculptură modernă abstractă sau una primitivă. Denumirea fiecărei arte în parte, ca şi cuvîntul „artă" în general, pot fi folosite într-un sens apreciativ, ca termen de laudă. Asemenea utilizare nu este recomandabilă într-o discuţie de specialitate, dar este foarte răspîndită. În acest sens, nimic nu va fi clasat drept sculptură dacă îi pare urît sau stîngaci lucrat, indiferent cît de bine satisface alte condiţii.

Interesele profesionale contribuie şi ele pentru a-l face pe cineva să accentueze o anumită bază de definiţie şi un anumit mod de a concepe o artă. După cum am văzut, artistul practician sau profesorul de tehnică au tendinţa să gîndească în funcţie de proces; ei se gîndesc la o artă ca fiind în mod esenţial exercitarea unui anumit gen de tehnică în relaţie cu un anumit mijloc de expresie. Consumatorul, cumpărătorul sau cercetătorul produselor finite tinde să gîndească la artă mai mult în funcţie de acestea; să sublinieze cerinţele privind natura produsului, cînd decide dacă un anumit exemplu trebuie sau nu să fie inclus. Dicţionarele şi alte autorităţi neutre încearcă să combine şi să condenseze în oarecare măsură aceste puncte de vedere diferite, deşi de obicei ele înşiră definiţii alternative pentru a fi folosite în diferite domenii de discuţie.

Este greu pentru toţi aceştia să stabilească şi să rezume toate considerentele multiple care de-

termină cum funcţionează o noţiune atunci cînd este aplicată. Multe asemenea idei, deşi fundamentale şi influente, pot fi luate drept bune aproape în mod inconştient şi omise din definiţia formulată. De exemplu, definiţia sculpturii citată mai sus nu spune nimic despre natura statică sau mobilă a produsului. Totuşi, de obicei se ia drept bun faptul că produsele sculpturale sînt lipsite de mişcare; astfel, după teoreticienii germani, sculptura este aşezată fără ezitare printre „artele repausului". Abia atunci cînd se ia în considerare un grup special, cum ar fi marionetele şi păpuşile, se ridică următoarea întrebare: Ele nu sînt de obicei clasate drept sculptură, dar ar trebui oare să fie, prin faptul că îndeplinesc condiţiile cerute pe toate cele trei baze? Oare mişcarea le exclude? Oare dimensiunile lor mici sau utilizarea lor de către copii descalifică marionetele şi păpuşile ca sculptură? Oare adăugarea unor haine de stofă descalifică manechinul dintr-o vitrină? În practică, asemenea considerente contribuie efectiv la restrîngerea domeniului „sculpturii" mai mult decît o indică definiţia abstractă, dacă este interpretată literal. Pentru înţelegerea deplină a unei noţiuni, după cum am văzut de multe ori, trebuie să o studiem atît în definiţia formală cît şi în acţiune, în aplicare concretă.

O artă cuprinde întotdeauna facerea a ceva (un proces) pe şi cu ceva (un mijloc de expresie) pentru a făuri sau a face altceva (un produs sau o reprezentare). Specificînd cît putem de limpede ce înseamnă aceste „ceva", putem da cel mai bine o idee limpede despre natura artei. În definiţia din Webster despre sculptură, folosirea acestor trei baze de specificare ajută la clarificarea şi precizarea noţiunii. Ea restrînge pînă la o gamă îngustă categoria de obiecte care sînt cele mai deplin şi mai tipic sculpturale, lăsînd în plus o margine pentru obiecte care sînt doar parţial sculpturale, sau sculpturale numai în anumite privinţe.

Vom stabili, deci, ca o regulă faptul că o artă trebuie să fie definită în funcţie de toate aceste

trei baze? Desigur, o noțiune astfel definită are calitățile de a fi precisă și explicită. Dacă arta se distinge într-adevăr în toate cele trei moduri, definiția trebuie să menționeze acest lucru. Dacă nu, se pune întrebarea dacă merită cu adevărat să fie numită artă. Este oare „prelucrarea metalului" o artă? Ea specifică numai materialul, cuprinzînd atît de multe tehnici și produse încît ar putea fi numită mai curînd un grup de arte diferite. Este oare „realizarea de tablouri" o artă? Este, iarăși, mai curînd o denumire pentru un grup de arte foarte diferite, deoarece tablourile pot fi făcute cu multe materiale și tehnici. Noțiunea unei singure arte anumite începe să apară atunci cînd există o oarecare corelație între anumite tipuri de mijloace de expresie și procese, pe de o parte, și anumite tipuri de produse, pe de alta.

Nu este întotdeauna posibil să se specifice precis în funcție de toate cele trei baze. Chiar și într-o artă consacrată, recunoscută, pot fi incluse multe varietăți. Totuși, definiția poate cel puțin să le ilustreze și să precizeze că există și alte varietăți. Definiția din Webster a „arhitecturii" menționează numai două baze, și numai una în mod specific. După acest dicționar, arhitectura este „arta sau știința de a clădi; în special arta de a clădi case, biserici, poduri și alte construcții, destinate vieții civile — numită adesea arhitectură civilă". Singura specificare a procesului este cuvîntul vag „a clădi", care cuprinde o mare varietate de tehnici. Nu se spune absolut nimic despre mijloace de expresie sau materiale. Este descris doar tipul de produse, constînd din case, biserici, poduri și alte construcții civile. Acest lucru face ca definiția să fie foarte largă și vagă, excluzîndu-se doar construcțiile militare. Ar trebui oare să specifice mai precis procesele sau materialele? Ar fi greu, din cauză că sînt folosite foarte multe și diferite. Se presupune că orice proces sau material prin care poate fi clădită o construcție civilă va fi acceptat ca „arhitectură". A pretinde unele anume ar însemna ca definiția să devină prea în-

gustă în lumina faptelor vizate. Totuși, se pot ilustra cîteva tehnici obișnuite, cum ar fi dulgheria și zidăria, precum și cîteva materiale obișnuite ca lemnul, piatra, cărămida, betonul și oțelul.

În general, estetica a suferit mai curînd din cauza unor concepții prea înguste asupra anumitor arte, precum și asupra artei în general, decît din cauza unora prea largi. Ele au stînjenit practicarea, învățămîntul și critica din domeniul fiecărei arte, precum și teoretizarea filozofică. A existat tendința de a concepe o artă pe baza cîtorva stiluri și tehnici familiare, care erau cunoscute într-un univers european restrîns, provincial. Noțiunile astfel create nu se potriveau cu faptele artei de pe scara istoriei universale; ele trebuie lărgite neîncetat pe măsură ce descoperim stiluri și tehnici exotice, primitive și moderne, care diferă de cele pe care le cunoșteau Aristotel, Kant și Hegel. Cînd citim o definiție veche a vreunei arte, constatăm de multe ori că se rezumă la o listă prea mică de tipuri admise în ceea ce privește procesul, mijlocul de expresie și produsul. Altele sînt lăsate implicit în zona exterioară, nefiind recunoscute. Astăzi, trebuie să includem multe dintre acestea și să facem lista mai flexibilă. Apoi specificațiile cu privire la proces, mijloc de expresie sau produs nu mai sînt condiții absolute sau limite ale artei, ci exemple de practică comună din cadrul ei; sînt caracteristice, dar nu obligatorii.

Nu există absolut nici o dovadă că exemplele cele mai tipice ale unei arte sînt neapărat și cele mai valoroase sau demne de a fi urmate. Calea originalității trece adesea dincolo de marginile ei.

Chiar și în cele mai bune dicționare, persistă rămășițe ale vechilor distincții care acum nu mai circulă. Acestea trebuie să fie păstrate pentru a putea înțelege vechile scrieri; dar nu trebuie să fie lăsate să limiteze exagerat folosirea modernă a termenului. Luați, de exemplu, modul cum limitează Webster „arhitectura" la construcții *civile*. Implicit, aceasta lasă în afară forturile și castelele fortificate, zidurile cetăților etc. În lucrarea

lui Vitruviu *De Architectura*, există capitole despre construcţii civile cum ar fi case şi temple, precum şi despre maşinării militare cum ar fi berbece şi catapulte. Specializarea modernă a eliminat armele şi fortificaţiile din munca obişnuită şi din pregătirea unui arhitect, ca şi din aceea a unui „inginer de construcţii civile". Cum trebuie exprimată această tendinţă în definiţia arhitecturii? Un mod este acela de a face distincţie între arhitectura „civilă" şi cea „militară". Un al doilea este cel de a restrînge „arhitectura" numai la tipul civil şi de a numi construcţiile militare cu un alt nume. Aceasta din urmă probabil că este practica uzuală. Dar ea are dezavantajul de a eclipsa elementele comune din construcţiile civile şi din cele militare. Acestea sînt importante cînd ne gîndim la perioade mai vechi, mai puţin specializate. Nimeni nu se va gîndi să excludă Carcassonne sau Turnul Londrei din istoria arhitecturii, pur şi simplu pentru că ele cuprind construcţii militare.

Punctele de vedere diferite, domeniile diferite ale discuţiei indică astfel moduri diferite de a defini un termen, şi nu există un mod definitiv de a tranşa problema. O soluţie evidentă, pe care o urmează toate dicţionarele, este aceea de a permite semnificaţii alternative ale termenului, în special în diferite domenii de discuţie. O alta este aceea de a evita să aşteptăm prea mult de la o definiţie scurtă, de dicţionar. Chiar şi într-un dicţionar amplu, ea trebuie să fie extrem de succintă, din motive practice evidente. Drept rezultat, trebuie întotdeauna să simplifice într-o măsură destul de mare.

În general, nu obţinem nimic dacă ne întoarcem la semnificaţia iniţială a denumirii. Aceasta ne va duce prin făgaşe şi unghere interesante ale istoriei culturii, după cum am văzut urmărind termenul „arte frumoase"; dar nu ne va da nici o indicaţie asupra felului cum acea denumire trebuie definită astăzi. Multe denumiri de arte s-au îndepărtat mult de la semnificaţia lor originară, ca în cazul muzicii, de la „arta muzelor". Nu

producem decît confuzie încercînd să dăm ceasul înapoi. Cuvîntul „sculptură" derivă în mod sigur de la cuvîntul latin care însemna „a sculpta"; dar acesta nu este un motiv ca acum să-l restrîngem. El a dobîndit un înţeles mai larg în anumite privinţe, pe măsură ce cuprinde tot mai multe tehnici. În alte privinţe el s-a restrîns, pe măsură ce înţelesul său s-a concentrat în special asupra unui anumit gen de produs — reprezentări tridimensionale ale fiinţelor vii. „Muzică" s-a restrîns categoric la o anumită secţiune a vechiului domeniu al muzelor. „Textile", pe de altă parte, s-a lărgit pentru a include mai multe procedee în afară de ţesătorie.

Un singur lucru se poate cîştiga studiind istoria denumirilor şi a definiţiilor artelor. Făcînd astfel, nimeni n-ar mai putea să rămînă cu vechea concepţie greşită că o artă este un domeniu precis, permanent, al activităţii umane, cu ţeluri şi graniţe determinate. În acest sens, ajungi să vezi că nu există noţiunea de artă, după cum nu există nici un domeniu precis al artei frumoase, în general. Noţiunile diferitelor arte sînt în mare măsură căi arbitrare de a diviza procesul continuu al culturii umane. Ele nu sînt întru totul arbitrare căci există unele distincţii reale de gradaţie şi de gen. Dar există întotdeauna o suprapunere marginală şi o neîncetată schimbare a tehnicilor, uneltelor şi stilurilor produselor. Fiecare generaţie împarte domeniul într-un mod oarecum diferit, pentru scopuri atît teoretice cît şi organizatorice. Apar noi arte şi noi denumiri, iar vechile denumiri sînt acordate unor domenii diferite.

2. **Cerinţele unei bune definiţii**

Cînd analizăm o noţiune şi căutăm s-o formulăm mai bine, trebuie să ţinem seama de mai multe lucruri. Unul, după cum am văzut în diferite cazuri, este cel de a cerceta *dacă intensitatea* (conotaţia sau definiţia abstractă) este *compati-*

bilă cu extensia (denotaţia sau aplicarea concretă). Este termenul „sculptură" aplicat realmente într-un mod care derivă logic din definiţia lui din dicţionar? Sînt unele lucruri numite sculptură şi altele nu, în funcţie de specificaţiile enumerate? Dacă nu, noţiunea este lipsită de consecvenţă internă; în afirmaţia teoretică este un lucru, iar în operaţia activă, altul. Lumea este plină de astfel de inconsecvenţe între principii şi practică, în detrimentul amîndurora.

Aici sînt cuprinse două genuri de extensie. Unul este acela care ar decurge logic dintr-o aplicare literală, deductivă, a modului cum este formulată definiţia. De exemplu, dacă sculptura este restrînsă la „sculptare, tăiere sau cioplire", fără să se adauge nici un „etc.", atunci turnarea nu este sculptură şi o statuie de bronz turnat nu este o piesă de sculptură. Aceasta este extensia *implicită* a termenului. În plus, există modul în care termenul este aplicat de fapt în discuţia curentă, indiferent dacă este corect sau nu, autorizat sau nu. Aceasta este extensia *uzitată*. Dacă termenul „sculptură" este aplicat în mod obişnuit în practică pentru a turna statui de bronz, fără acordul dicţionarelor, atunci există inconsecvenţă între intensitatea şi extensia termenului uzitat.

Cel mai flagrant fel de inconsecvenţă se întîlneşte atunci cînd exemplele citate, împreună cu definiţia însăşi, nu se conformează formulării abstracte. Acest lucru este rar în lucrările de referinţă de bună calitate. Dar o noţiune, privită în mare, nu se limitează la cele cîteva cuvinte pe care le spune un dicţionar despre denumirea ei. Definiţia ei din dicţionar nu poate să fie mai mult decît un schelet verbal, alcătuit din cîteva sinonime aproximative. Noţiunea în ansamblu, în sens funcţional, dinamic, cuprinde toate modurile în care denumirea ei şi semnificaţiile asociate sînt folosite în acţiune, în gîndire, în scris, în conversaţie; cu nuanţe subtile de sens peste şi dincolo de ceea ce spune dicţionarul, derivate din nenumărate contraste şi combinaţii cu alte idei. Noţiunea de sculptură în cultura occi-

dentală modernă, deci, este ceva diferit de orice definiţie verbală a termenului, din dicţionare sau aiurea. Ea este o configuraţie complexă, schimbătoare, din comportarea socială, pe care diferite definiţii încearcă s-o contureze şi s-o influenţeze puţin în viitor. O noţiune în acest sens mai larg este intrinsec inconsecventă cînd denumirea ei este utilizată în diferite sensuri din cadrul aceluiaşi domeniu de discuţie, cu aplicare la acelaşi subiect general; cînd este înţeleasă teoretic într-un fel şi aplicată concret în alte feluri. Este un instrument de comunicare care funcţionează defectuos, producînd confuzie în mintea oamenilor şi între ei.

Ar fi prea mult să ne aşteptăm la o consecvenţă absolută între definiţiile din dicţionare şi uzul curent. Definiţia abstractă a unui termen rămîne de obicei în urma utilizării lui active, în timp ce autorii de dicţionare încearcă în zadar să prindă din urmă noile tendinţe din uz şi să deosebească tendinţele majore, pline de autoritate, de cele trecătoare. Ei nu pot da o descriere deplină şi detaliată a extensiei unui termen; ar lua prea mult spaţiu. Ei pot doar s-o sugereze prin cîteva lămuriri concise; indicînd domeniul de discuţie în care este utilizat un anumit sens, unul sau două exemple de aplicare a lui şi eventual un scurt citat. Astfel, pentru a judeca dacă intensitatea este în concordanţă cu extensia, trebuie să privim dincolo de formularea din dicţionar şi să examinăm uzul curent de pretutindeni, hotărînd în acelaşi timp care uz este suficient de raţional şi de consacrat pentru a fi consemnat într-o nouă definiţie.

O astfel de modificare a utilizării se recunoaşte în cea de-a doua jumătate a definiţiei sculpturii din Webster, citată mai sus, unde este introdus atotcuprinzătorul cuvînt „a produce" în loc de „a sculpta, tăia sau ciopli". Extensia implicită a termenului devine astfel mult mai vastă în ceea ce priveşte procesul, cuprinzînd orice gen posibil de tehnică. Avînd atît o intensitate restrînsă cît şi una largă, definiţia se adaptează astfel atît unei extensii restrînse cît şi uneia largi în utili-

zare, evitînd orice inconsecvență. Tot astfel, în ceea ce privește tipul de produs, Webster evită o limitare prea precisă a sculpturii la reprezentarea figurilor de ființe vii. Spunînd „în statui, ornamente etc., sau în figuri", el face intensitatea termenului să fie vagă și flexibilă la marginile ei, permițînd astfel diferite genuri de extensie în utilizare.

O asemenea imprecizie în definirea limitelor unei noțiuni ar fi intolerabilă în matematică și indezirabilă în orice știință exactă. În estetică, în momentul de față, este un compromis necesar între dorința științifică de exactitate și ambiguitatea schimbătoare a utilizării curente. Cei care făuresc definiții în domenii umaniste pot spera să lămurească puțin noțiunile pe ici și colo, dar nu foarte categoric. Orice definiție exactă a unei arte se va dovedi că este neacceptabilă și neaplicabilă în practică.

Am observat în capitolul I că definiția este strîns legată de *clasificare*, astfel încît nici una dintre ele nu se poate dezvolta prea mult fără cealaltă. Acest lucru este valabil pentru orice artă. Cînd o definim, trebuie să începem prin a o așeza în cadrul unui gen, care în acest caz este „artă". „Sculptura este actul sau arta..." Unele arte pot fi clasate și ca științe aplicate: „Arhitectura este arta sau știința de a..." Apoi urmează diferențele specifice, în funcție de una sau mai multe baze. Sculptura se spune că diferă de alte arte prin faptul că folosește anumite feluri de mijloace de expresie și procese, și realizează anumite feluri de produse.

A indica extensia termenului înseamnă a menționa cîteva dintre grupurile mai mici și eventual exemple individuale care sînt cuprinse în el. Aceasta înseamnă o împărțire parțială a clasei în subclase. Tipurile comune de produse sculpturale, s-ar putea spune că sînt basoreliefurile și altoreliefurile, statuile întregi, busturile-portret, statuile ecvestre etc. Subclasele împărțite după mijlocul de expresie sînt sculpturi de marmură, de bronz, de fildeș, de ceramică etc. În funcție de proces, ale

cuprind ciopliri, turnări etc. Acestea pot fi subîmpărțite la rîndul lor, de exemplu, în „mulaje în ceară" și alte tehnici speciale de turnare.

Termenul „artă" se aplică nu numai claselor principale ca sculptura și alte arte răspîndite, ci și unor subdiviziuni foarte mici. Astfel vorbim despre artele: gravură cu acul, litografie în culori, pasmanterie etc. A defini pe fiecare din acestea, punînd-o direct în cadrul „artei" ca gen proxim, este corect dar imprecis și nu ne ajută prea mult la situarea ei în raport cu alte arte. În biologie, nu definim fiecare specie și varietate minoră numind-o pur și simplu „un animal care..." O așezăm sub cel mai apropiat gen, ordin sau familie, ca atunci cînd spunem că un marsuin este „orice mic cetaceu gregar din genul Phocaena". (Webster). Tot astfel, gravura cu acul este definită ca „o gravură făcută cu acul în loc de daltă și deosebindu-se de gravură prin faptul că placa este gravată fără folosirea acidului" (Webster). Cu alte cuvinte, gravura cu acul este plasată mai întîi în cadrul genului proxim, „gravură", și apoi diferențiată de alte genuri de gravură în funcție de mijlocul de expresie și de proces. (Ar putea fi diferențiată și în funcție de produs: de exemplu, un țesut fibros de in etc.)

În mod ideal, ar fi bine dacă la definirea fiecăreia dintre speciile mai mici de artă am putea-o situa în cadrul unui gen intermediar, iar acesta în cadrul unuia ceva mai larg etc. Dar aceasta ar implica o ierarhie precisă a tipurilor de artă, care încă nu există într-o formă acceptabilă. Taxonomia esteticii este încă în fașă. Totuși, există numeroși termeni pentru grupe de arte sau tipuri mari de artă, cum ar fi arte vizuale, arte auditive, arte teatrale, arte grafice, arte muzicale, arte picturale, arte industriale etc. Toți acești termeni sînt încă ambigui, dar sînt destul de limpezi pentru a ajuta la definiție și ar trebui să fie folosiți pe scară mai mare la definirea subdiviziunilor minore. Lucrul acesta nu se petrece întotdeauna: Webster definește „litografia" ca „arta sau procesul de a transpune scrisul sau desenele

pe piatră cu un material gras și de a produce apoi copii tipărite". Dacă ar fi fost definită ca „o artă grafică care...", relația ei strînsă cu gravura, gravura cu acul, gravura în lemn etc., ar fi mai ușor vizibilă.

Cînd este posibil, deci, o artă cu o sferă mai mică poate fi definită clasînd-o în cadrul unei arte mai largi sau al unui grup de arte. Totuși, se vor ridica multe probleme. Aproape fiecare termen folosit pentru a desemna o artă este ambiguu, fiind folosit atît în sens larg cît și restrîns. Aproape orice specie minoră de artă poate fi clasată în cadrul a două sau mai multe categorii cuprinzătoare, pe diferite baze. Pictura scenografică poate fi încadrată în pictură în ceea ce privește mijlocul de expresie; în artele teatrale în ceea ce privește locul și funcția ei; în arte picturale sau arte decorative în ceea ce privește forma produsului, și așa mai departe. Uneori numai o parte dintr-o artă sau anumite faze ale ei pot fi plasate într-o categorie dată. Dramaturgia este o ramură a literaturii și, de asemenea, un factor din arta teatrală. Dicțiunea orală sau vorbirea în public aparține și ea literaturii ca un mijloc de a o interpreta, asemenea execuției muzicale; dar ea este clasată și în rîndul artelor teatrale ca un factor al actoriei. Dansul este în parte o artă teatrală; în parte o artă a saloanelor de dans; în parte o artă religioasă.

Aproape fiecare artă poate fi astfel plasată în mai multe genuri, din diferite puncte de vedere. Un asemenea „gen" nu este decît o denumire pentru un anumit tip de funcție pe care o îndeplinește arta sau pentru alte arte cu care ea cooperează uneori. Cînd muzica este cîntată într-un teatru, ca o parte a piesei, ea devine o artă teatrală și o ramură a artei dramatice. Deoarece fiecare artă are astfel nenumărate conexiuni în lumea modernă, va putea fi clasată în nenumărate genuri. Totuși, majoritatea acestora vor părea relativ accidentale sau neesențiale într-un caz dat — de exemplu, a clasa tiparul ca o artă teatrală numai pentru că scenariile dramatice și pre-

gramele sînt tipărite. Majoritatea acestor utilizări și conexiuni sînt cel mai bine descrise ca atare, și nu ca un gen în care arta trebuie să fie clasată. Acest din urmă tip de descriere va trebui să fie rezervat pentru acele funcții și conexiuni noi care par să fie cele mai fundamentale și mai tipice ale artei; cele mai direct legate de activitățile ei fundamentale. „Artă auditivă" este un asemenea gen pentru muzică; „literatura" este un asemenea gen pentru poezie; „artă grafică" este un asemenea gen pentru gravură.

În prezent, nu există o înțelegere limpede a diferenței dintre o *anumită artă* și un *grup de arte* sau un *tip abstract* de artă. Pictura este de obicei pomenită ca fiind o anumită artă, cu „ramuri" ca pictura în acuarelă, pictura în ulei etc. Totuși, fiecare din aceste ramuri este adesea ea însăși numită o „artă". Există chiar cărți asupra „artei picturii de natură statică", a „artei romanului" etc., bazate pe diferențele speciale ale tipului de produse. „Artele grafice" și „artele teatrale", la plural, par să indice grupuri de arte distincte și chiar asta și fac; dar auzim adesea despre „arta grafică" sau „arta teatrului" ca și cum fiecare ar fi o singură artă. Tipuri și mai abstracte sînt tratate drept „arte" — de exemplu, „artă decorativă, „artă nonobiectivă" etc. După cum am văzut de la început, termenul „artă" este extrem de ambiguu în ceea ce privește extensia sa: el poate cuprinde întregul domeniu al meșteșugurilor, sau numai pe acela al meșteșugurilor estetice, sau orice secțiune mare a acestui domeniu, sau orice secțiune mică a lui, oricît de măruntă.

Situația este analoagă cu aceea din biologie cînd cuvîntul „specie" era folosit foarte vag. Acum, el se referă la un anumit gen de clasă: una de lărgime intermediară, între un gen și o subspecie sau varietate. În acest sens, „vertebratele" nu sînt o specie. În estetică, o mare parte din dificultatea de a defini diferitele arte se naște din incertitudinea cu privire la cît de mare trebuie să fie un domeniu pentru a fi inclus ca o artă separată

sau sub un anumit nume, ca „pictura". Există multe diviziuni evidente în cadrul sferei totale a artei, pe fiecare dintre cele trei baze; dar e o mare lipsă de denumiri care să le desemneze. De aceea, fiecare din cele cîteva denumiri familiare de arte se aplică unei mari varietăți de diviziuni, mari și mici. Este nevoie de o convenție pentru a se stabili care dimensiune relativă a domeniului va fi numită o artă separată, și care va fi numită „ramura de artă", „grup de arte", „artă combinată", sau „tip abstract de artă". Uzul tradițional va indica să se rezerve termenul de „artă" sau „artă separată" pentru un domeniu destul de mare; pentru una dintre diviziunile principale ale artei, în general. De aceea, diviziunile extrem de mici trebuie să fie denumite cu alt nume. Dacă se deosebesc în mare măsură pe baza procesului, ca în cazul litografiei, ele pot fi numite „tehnici" sau „procedee". Dacă dorim apoi să facem deosebirea între litografia artistică sau estetică de alte genuri, o putem numi litografie artistică sau litografie ca ramură a artei. Dacă se deosebesc în mare măsură pe baza produsului, putem spune „formă picturală" sau „tipul pictural de artă" în loc de arta reprezentării picturale". Asemenea încercări de clasificare seamănă oarecum cu despicarea firului în patru, în conversația obișnuită; dar ele sînt un pas necesar pentru dezvoltarea unei gîndiri științifice în estetică.

Scopul principal al unei definiții trebuie să fie acela de a preciza cît mai concis cu putință cele cîteva fapte cel mai necesare pentru a da cuiva cu oarecare cultură generală o idee sumară, preliminară, asupra naturii ei distinctive; asupra a ceea ce se cuprinde în noțiunea despre această artă și a felului cum se încadrează ea în contextul cultural. Cel mult, definiția poate să dea cîteva exemple semnificative, astfel încît cineva să poată cerceta în continuare dacă dorește. Ea trebuie să facă acest lucru în mod echilibrat și nu cu o specializare unilaterală, punîndu-l pe cercetător pe calea unei înțelegeri cuprinzătoare a întregului subiect.

Ceea ce numim definiția unei arte este și trebuie să conțină două lucruri: (1) o definiție a *denumirii* acelei arte; o indicație despre felul cum acest termen este și trebuie să fie folosit, pentru că el cuprinde anumite tipuri de fenomene și nu altele; (2) o scurtă descriere a *faptelor* distinctive din cadrul domeniului de fenomene cuprinse în acea denumire. Prima sarcină este în primul rînd verbală; a doua se ocupă mai mult de alte fapte, la care se referă cuvintele; dar acestea două nu pot fi precis separate.

Definiția unei arte trebuie să cuprindă trei *trepte* principale. Ordinea în care sînt date nu este esențială și poate fi variată pentru a se evita monotonia, dar următoarea este cea mai logică:

a. *Clasificarea artei în cadrul genului ei.* În cazul unei arte majore, cuprinzătoare, ea poate fi clasificată doar ca artă, în sensul estetic larg al acestui termen. Uneori este clasificată atît ca artă cît și ca știință aplicată. O artă mai restrînsă, mai specializată trebuie să fie clasificată, dacă se poate, ca o ramură a unei anumite arte mai mari și nu pur și simplu ca artă în general. În unele cazuri, arta care urmează a fi definită trebuie să fie clasificată la două sau mai multe genuri la care aparține: ca o ramură a unei arte în anumite privințe și a alteia în alte privințe. Unele clasificări de acest fel ar putea fi considerate prea evidente pentru a fi menționate, deși sînt importante prin unele relații teoretice: de exemplu, faptul că pictura este o artă vizuală. Multe lucruri despre o artă pot fi socotite bine cunoscute, punîndu-se accentul mai mult pe ceea ce cititorul se presupune că știe mai puțin[3]. Genul sau genurile în care este repartizată arta trebuie să fie indicate în funcție de procese, de mijloace de expresie, de produse, sau de o combinație a acestora.

[3] Torossian repetă concepția generală despre artă la definirea fiecărei arte în parte. Fiecare este „arta de a exprima o fărîmă de experiență exprimată în valori umane prin..." anumite mijloace (*op. cit.*, pp. 167, 168). Acest procedeu este artificial și greoi.

b. *Diferențierea artei de altele din cadrul aceluiași gen.* Aici sarcina este aceea de a arăta pe scurt trăsăturile cele mai caracteristice ale unei arte, tot în funcție de procese, de mijloace de expresie, de produse, sau de o combinare a acestora; de a o delimita de alte specii coordonate din cadrul aceluiași gen — adică de artele cu o amploare și o importanță aproximativ egale, nu de subdiviziunile relativ înguste. De regulă, arta nu poate fi delimitată precis de altele din cadrul aceluiași gen, deoarece toate se suprapun. Mai curînd va trebui să indicăm zona ei centrală, cea mai tipică, în care diferă cel mai mult de zonele centrale ale altor arte coordonate.

c. *Ilustrarea extensiei artei* prin menționarea unora dintre cele mai tipice subspecii, ramuri, varietăți și poate chiar exemple particulare ale ei (anumite opere de artă binecunoscute). Ramurile enumerate astfel vor trebui să facă parte în mare măsură din arta definită, dar nu neapărat în întregime; ele se pot extinde și în alte domenii. Ele trebuie să fie indicate în funcție de procese, de mijloace de expresie, de produse, sau de o combinare a acestora.

d. *Trepte suplimentare, facultative.* Dicționarele mai dau adesea și alte informații utile despre un termen, cum ar fi derivația sa etimologică, ordinea istorică în care s-au dezvoltat diferite sensuri, citate din autori binecunoscuți care l-au folosit, precum și unele sinonime și antonime aproximative, cu ușoare nuanțe de diferențe între acești termeni. La definirea denumirii unei arte, dicționarele mai au grijă să cuprindă și sensuri la alegere, folosite în diferite domenii ale discuției, sau chiar în cadrul aceluiași domeniu.

Este întotdeauna supărător cînd avem aceeași denumire folosită în sensuri diferite în cadrul aceluiași domeniu și scopul nostru pentru îmbunătățirea definițiilor trebuie să fie cel de a reduce această ambiguitate, recomandînd numai un singur înțeles pentru fiecare domeniu de discuție. Domeniul nostru de discuție se limitează aici la estetică și la artele frumoase sau estetice; de aceea

nu vom lua în considerație nici o semnificație pe care denumirile artelor o au în altă parte.

Cît de lungă trebuie să fie definiția unei arte? Am recunoscut că o definiție scurtă a unei idei complexe, sau a unui domeniu de fenomene, nu poate să fie întru totul corespunzătoare. Orice formulare posibilă va stîrni obiecții, din cauză că omite puncte pe care unii le consideră esențiale, sau din cauză că sugerează interpretări care, cred unii, sînt false sau inacceptabile. O descriere mai lungă dă autorului definiției o posibilitate mai mare de a spune exact ceea ce gîndește, de a se feri de interpretări greșite, de a atenua generalizările pripite, de a ilustra cu exemple. Dar sînt cazuri cînd este necesară o concizie extremă: de exemplu, într-un dicționar mic, prescurtat. Chiar și într-un tratat voluminos, autorul ar putea dori să înceapă printr-o definiție scurtă, fundamentală, a termenilor și apoi să continue prin a-i amplifica pe îndelete. Astfel multe din articolele din *Encyclopaedia Britannica* cu privire la diverse arte sînt destul de lungi, dar încep printr-o definiție foarte scurtă.

Să facem o diferențiere sumară între trei moduri de a exemplifica înțelesul unui termen: unul scurt, unul mijlociu și unul lung. Fiecare are utilitatea lui. Primul, pe care îl vom numi o *definiție de bază*, este cea mai scurtă formulare posibilă, pentru a arăta exact și cuprinzător o anumită semnificație a termenului într-un anumit context. O propozițiune, sau o parte dintr-o propozițiune, este limita. (Un dicționar va înșira de obicei cîteva din acestea, fiecare pentru cîte o semnificație diferită.) Al doilea este o *definiție extinsă*, care adesea merge pînă la unul sau două paragrafe. Ea dezvoltă un înțeles, sau cîteva strîns înrudite, cu mai multe detalii informative. În cazul unei arte, ea va specifica cîteva tipuri obișnuite de procese, de mijloace de expresie și de produse. Poate ilustra cîteva cazuri tipice și marginale. Poate chiar să atingă principalele stiluri sau stadii din istoria artei. Ea aparține dicționa-

relor neprescurtate, unor enciclopedii sau unor glosare tehnice pentru studenți. Al treilea mod este o *descriere detaliată*, care dezvoltă una sau mai multe din aceste direcții de explicație cu oarecare plenitudine. Ea poate varia în lungime de la un articol lung de enciclopedie pînă la un tratat în mai multe volume. Nu există o demarcație precisă între aceste tipuri și nici o limită precisă a lungimii pînă la care va fi numită definiție. La definirea anumitor arte, vom începe de obicei cu o definiție de bază și vom continua prin a o extinde ușor. Arta literaturii va primi o descriere mai detaliată.

Discutînd definiția fiecărei arte, vom începe cu definițiile curente din lucrările de referință consacrate. Acestea oferă un rezumat analitic al uzului curent, cu recomandări autorizate asupra terminologiei oportune. Pentru a compara ideile actuale cu cele ale secolului XIX, vom cita cîteva afirmații din eseul lui J. A. Symonds despre „Domeniile cîtorva arte"[4].

S-a menționat mai sus că denumirea fiecărei arte în parte, ca și a artei în general, este uneori folosită într-un sens apreciativ. Dacă nu ne place o piesă de muzică sau de literatură, spunem: „asta de fapt nu-i muzică", sau „asta nu merită să fie numită literatură". Denumirile artelor devin astfel termeni de aprobare, iar produsele de calitate inferioară sînt excluse, oricît de bine ar părea că îndeplinesc prevederile definiției. Noi nu vom urma această cale; dimpotrivă, fiecare artă va fi definită într-un mod obiectiv, neapreciativ, astfel încît să cuprindă exemple care pot fi considerate bune, rele sau indiferente, cît timp se conformează definiției estetice largi de „artă" în general, pe care am adoptat-o în capitolul III.

Acest mod de a aborda definiția este în parte în spiritul logicii tradiționale, formale; în parte în spiritul logicii experimentale sau pragmatice moderne. Unele referiri la gen și diferențe specifice sînt aproape indispensabile pentru a localiza o noțiune în contextul ei intelectual. Definițiile moderne, în special cele ale teoreticienilor individuali, sînt adesea excesiv de vagi și de superficiale în asemenea puncte, ceea ce creează confuzii[5]. Pe de altă parte, nu trebuie să urmăm formula scolastică de definiție cu o uniformitate monotonă; ordinea poate fi variată și se pot adăuga fragmente de informații diverse care par să fie deosebit de importante.

S-au scris tomuri întregi despre natura și definiția cea mai potrivită a fiecăreia dintre artele principale. Propunerile ce urmează conțin multe puncte discutabile. Ele sînt prezentate pentru a ilustra un mod de abordare și pentru a oferi o bază de discuții ulterioare.

3. O listă de arte de studiat în mod special

Aceste arte au fost selectate pentru a fi discutate fiecare în parte, ca fiind importante sau distinctive pentru cultura occidentală modernă, deși nu neapărat cele mai importante din toate punctele de vedere. Multe dintre ele au fost importante în tot cursul istoriei civilizației universale. Cîteva sînt doar virtual importante, fiind noi și abia în dezvoltare.

Lista este mai condensată decît cea din capitolul IV. Multe dintre titlurile înșirate acolo sînt grupate aici sub titluri mai cuprinzătoare. Problema care dintre ele trebuie să fie numite arte independente și care doar ramuri sau subdiviziuni nu poate fi încă rezolvată definitiv. Uzul curent atribuie termenul „artă" cu multă imprecizie atît diviziunilor principale cît și ramurilor mici. Ar fi greu și inutil să restrîngem tocmai acum extensia acestui termen.

Este discutabil dacă o artă atît de embrionară ca jocul de lumini (proiecția de lumini) are drep-

[4] *Essays Speculative and Suggestive* (Londra, 1890), I, p. 124 și urm.

[5] De exemplu, în definițiile potrivit cărora „arta" este sinonimă cu „expresia" sau „intuiția", ca la Croce.

tul să fie trecută ca diviziune principală a artei. Desigur, ea nu este încă extinsă sau importantă în ceea ce privește influența culturală actuală. Totuși pare unică și virtual importantă pentru viitor[6]. De aceea putem să o trecem, așa cum chimiștii din trecut treceau elementele chimice încă nedescoperite în locurile ce li se cuveneau din tabloul periodic al elementelor.

Ordinea în care sînt trecute următoarele arte și grupuri de arte nu este neapărat cea mai bună și nu implică o ierarhie a valorilor. Diferite ordini și categorii, după cum am văzut, sînt cele mai bune pentru diferite scopuri. În primul rînd vin artele vizuale relativ statice. Unele din formele pe care le produc sînt mobile, ca în design-ul transporturilor; dar în general ordinea desfășurării temporale nu este considerentul estetic principal, cum este în muzică. Apoi urmează muzica și literatura, care sînt în mare parte sau în primul rînd auditive și temporale ca prezentare. Apoi vin artele combinate sau audiovizuale, majoritatea cărora pun accentul, de asemenea, pe mobilitate și succesiune temporală.

1. Sculptura
2. Pictura
3. Artele grafice; desenul; tipografia, artele comerciale
4. Arhitectura
5. Arhitectura peisagistică; arta grădinilor; horticultura
6. Proiectarea orașelor; proiectarea așezărilor; proiectarea regională; geoarhitectura
7. Design-ul industrial; design-ul vizual utilitar
   a. Design-ul transporturilor
   b. Design-ul mobilierului
   c. Design-ul ustensilelor
   d. Design-ul armelor
   e. Design-ul cărții
   f. Design-ul îmbrăcămintei sau costumului
   g. Design-ul textil; design-ul pînzeturilor sau țesăturilor
   h. Ceramica; design-ul olăriei și porțelanului
   i. Design-ul interioarelor
8. Muzica
9. Literatura: proza, versurile, poezia
10. Dansul și baletul; actoria
11. Dramaturgia și teatrul
12. Cinematografia; filmul; desenele animate
13. Radioul și televiziunea
14. Jocurile de lumini; jocurile de artificii; proiecția de lumini; orga de lumini.

---

[6] E. Souriau include *projections lumineuses* în rîndul celor paisprezece arte principale ale sale (*La correspondance des arts*, p. 97).

XI
UNELE ARTE IMPORTANTE ÎN PREZENT ȘI ÎN VIITOR

1. Sculptura

Am analizat deja definiția din Webster, din diferite puncte de vedere, și am găsit-o utilă ca rezumat al semnificației originare restrînse și al extensiei moderne mai largi. Dar și mai explicită, mai instructivă, și totuși flexibilă, este cea din *Columbia Encyclopedia*[1]: sculptura este

> arta de a reprezenta într-un material solid, și în trei dimensiuni, forme din natură sau obiecte din imaginație. Ea cuprinde reprezentarea în întregime, în care opera poate fi văzută din toate părțile și are proporțiile reale în toate cele trei dimensiuni, și reprezentarea în relief, în care figurile sau desenele nu sînt separate de fundal și au proporțiile reale doar în lungime și lățime, iar adîncimea sau grosimea au proporțiile micșorate. Materialele folosite în mod obișnuit sînt lemnul, piatra, argila și metalul, deși mai sînt folosite și fildeșul, osul, cristalul de stîncă, pietrele prețioase și ceara. Argila, ceara și alte substanțe plastice sînt turnate sau modelate cu mîinile, dar blocul de piatră sau lemnul trebuie să fie cioplit[2].

[1] New York, Columbia U. Press, 1935.

[2] Definiția din *Encyclopaedia Britannica* este asemănătoare: „Arta de a reprezenta în materiale solide și în trei dimensiuni obiecte observate sau imaginate" (J. Hudnut,

Trebuie să se aprecieze că formele sculpturale sînt *prezentate* direct ochiului în trei dimensiuni; nu doar reprezentate ca atare prin iluzia umbrelor, ca în pictură. „Materialul solid" este corect pentru majoritatea sculpturii, în special în piatră; dar sculptura în metal este de multe ori goală pe dinăuntru, iar materiale plate sau moi, ca hîrtia și paiele, pot fi îndoite și răsucite în forme tridimensionale. În unele sculpturi recente, cum ar fi cele ale lui Gargallo și Moore, spațiile interioare se văd limpede, forma fiind goală pe dinăuntru ca o scoică sau un instrument muzical cu coarde. Spre deosebire de arhitectură, sculptura nu produce de obicei forme scobite pe dinăuntru suficient de mari ca oamenii să intre în ele, deși există și excepții, ca uriașa Statuie a Libertății. Formele sculpturale sînt făcute mai ales pentru a fi privite din afară, pentru interesul lor figurativ sau decorativ. Dar desenul sculptural are multe aspecte comune cu desenul arhitectural și cu alte desene tridimensionale, utilitare, și ele nu pot fi separate cu totul.

Practic, toate definițiile sculpturii afirmă că ea este o artă a reprezentării. Definițiile mai vechi o rezumă la reprezentarea naturii. J. A. Symonds spune, de exemplu, că „sculptura și pictura se deosebesc de celelalte arte frumoase prin imitarea lucrurilor concrete existente în natură. Ele copiază corpurile oamenilor și animalelor, aspectele lumii înconjurătoare și obiectele făurite de oameni. . . pentru exprimarea lucrurilor lăuntrice, spirituale". Definițiile mai recente includ și reprezentarea obiectelor imaginare. Acest lucru este evident necesar, pentru a cuprinde și sculpturile religioase și fantastice. Tendința recentă spre o artă semiabstractă sau extrem de stilizată, ca în operele lui Brâncuși și Lipchitz, și chiar spre desenul total nonfigurativ, face necesară extinderea și mai mult a acestei noțiuni. Cea mai mare parte a sculpturii

în ed. a 14-a). Colvin, în ed. a 11-a, la „arte frumoase", definea sculptura ca „o artă a formei, al cărei obiectiv este cel de a exprima și a trezi emoția prin imitarea obiectelor naturale, și în special a trupului omenesc, în formă spațială..."

este figurativă; dar acum o lucrare poate fi clasată drept sculptură chiar dacă nu reprezintă absolut nimic, natural sau imaginar, cu condiția să prezinte un desen tridimensional de suprafețe. Producerea unor astfel de desene nu este nouă în artă; ele sînt vechi cît obeliscurile și alte monumente, cum ar fi pietrele funerare. Arhitectura prezintă multe asemenea forme tridimensionale, ca ornamentele și detaliile funcționale. Construcția monumentelor este uneori socotită o artă de sine stătătoare, iar alteori o ramură a sculpturii. Desenele sculpturale abstracte sau extrem de stilizate, nerealiste sînt acum produse de diverse școli moderniste, nu ca monumente sau ornamente arhitecturale, ci ca statui sau forme decorative. Există nenumărate gradații între caracterul extrem de realist și cel total nonfigurativ; dar este acum tendința de a le include pe toate în sculptură, dacă așa sînt destinate și socotite.

Sculptura care este total nonfigurativă, sau care conține doar o asemănare ușoară și vagă cu vreun obiect natural sau imaginar, este de obicei numită „abstractă" sau „nonobiectivă"[3]. O astfel de sculptură nu este neapărat lipsită de semnificație sugerată, sau destinată doar ca decorație. Ea este menită uneori să comunice idei generale, sentimente, forțe naturale sau tipuri de experiență. De exemplu, un anumit aranjament al materialelor poate sugera tensiunea sau relaxarea, mișcarea de rotație sau de ridicare, o atitudine de amenințare sau de umilință.

Pentru a ține seama de toate aceste stiluri dife-

[3] Se face uneori deosebirea între sculptura sau pictura „abstractă" și cea „nonobiectivă", în sensul că arta abstractă este luată după obiecte reale înlăturîndu-se unele detalii ale lor, pe cînd cea nonobiectivă „vine dinăuntru". Această distincție nu e valabilă. Orice artă derivă din experiența lumii exterioare, organizată de forțele lăuntrice. Diferența constă în gradul de abstractizare: o artă rămîne sensibil apropiată de un anumit gen de obiect sau fenomen natural, iar alta nu. Arta nu este niciodată pur abstractă sau nonobiectivă; întotdeauna are puterea de a sugera asociații exterioare, prin ușoare asemănări sau în alte moduri.

rite și tendințe, definiția *de bază* a sculpturii trebuie să fie extinsă acum după cum urmează:

Sculptura este arta de a proiecta și a construi forme tridimensionale, de obicei pentru a fi privite din afară, avînd una sau toate caracteristicile următoare: (a) reprezentarea obiectelor naturale sau imaginare; (b) prezentarea unui desen cu forme tridimensionale; (c) sugerarea de idei generale, de sentimente sau alte tipuri de experiență.

Aceasta specifică numai tipurile generale de produse și folosirea unui mijloc de expresie tridimensional. Nu se menționează nici un material sau tehnică specifice. Dacă dorim acum să extindem această definiție scurtă, de bază, într-una care să cuprindă mai multe informații, putem adăuga alte fapte despre tipurile obișnuite de mijloace de expresie, de procedee și de produse, după cum urmează:

Materialele folosite de obicei în sculptură sînt lemnul, piatra, argila, bronzul și alte metale, fildeșul, osul, cristalul, jadul, pietrele prețioase, ceara și materialele plastice. Procesele obișnuite sînt cioplirea sau tăierea, modelarea cu mîinile și turnarea într-o formă. Produsele sculpturii sînt de obicei numite statui întregi (statuete sau figurine, dacă sînt mici), cînd sînt adaptate pentru a fi percepute din toate părțile. Cînd sînt foarte dezvoltate în trei dimensiuni, ele au tendința să prezinte desene diferite dar înrudite, atunci cînd sînt privite din unghiuri diferite. Reliefurile sînt pe deplin vizibile numai din față; obiectele sau desenele reprezentate nu sînt complet detașate de suprafața fundalului. În basorelief ele se proiectează doar puțin în afara fundalului; în altorelief, foarte mult; în relieful scobit, zonele cele mai ridicate sînt în planul fundalului. În procedeul intaliului, figurile sau desenele sînt tăiate sub suprafața înconjurătoare, astfel încît ridicăturile obișnuite devin scobituri. Măștile reprezintă o față sau un cap, de obicei într-o formă fantastică, care poate fi purtată ca deghizare. Monumentele spațiale nonfigurative, ornamentele arhitecturale și alte desene tridimensionale sînt adesea considerate

sculptură. Produsele sculpturii sînt de obicei statice, dar cuprind și unele tipuri mobile, ca marionetele. Ele sînt uneori policrome, dar în prezent sînt lăsate de obicei în culoarea și textura naturală a materialului, sau într-o textură artificială și relativ uniformă (patina), ca în tenta verzuie produsă la bronz de trecerea timpului și de agenți chimici. Sculptura în ceramică este adesea policromă și smălțuită. Sculptura este una dintre cele mai vechi arte, fiind produsă încă din epoca paleolitică în scopuri magice, religioase, politice, ornamentale și de altă natură, într-o mare varietate de stiluri. Subiectele obișnuite ale statuilor mari sînt figurile de personaje supranaturale, legendare, nobile sau oficiale, figurile de animale (de exemplu, cai combinați cu călăreți, în statuile ecvestre), și portretele individuale. Statuetele sînt adesea de un desen mai puțin formal și într-o manieră mai puțin serioasă. În special în relief, figurile sculpturale pot fi combinate în scene reprezentate și figuri.

2. Pictura

Definiția nr. 3 din Webster, pentru „arte frumoase" este următoarea: „Munca pictorului; reprezentarea sau zugrăvirea de obiecte sau scene în culori pe o suprafață cu ajutorul pigmenților, aplicați în general cu o pensulă; de asemenea, orice operă de artă produsă astfel". Aceasta omite pictura abstractă, nonobiectivă și decorativă; ea nu ajunge să recunoască că desenul de culori, forme etc., poate fi accentuat mai mult decît reprezentarea. *Encyclopaedia Britannica* (ed. a 14-a) începe articolul despre „pictură" cu o definiție la fel de restrînsă.

Columbia Encyclopedia este iarăși mai elastică și mai informativă în acest subiect:

> Pictură, în artă (este) procesul de a așterne pigmenți pe o suprafață, astfel încît să se producă cu ajutorul culorii o anumită aranjare decorativă sau o reprezentare de obiecte, prezentînd un subiect sau o experiență pe care pictorul dorește s-o înregistreze. Artiștii preistorici pictau figuri de animale și alte forme naturale pe uneltele lor și pe pereții peșterilor. Pictura murală, una dintre cele mai importante forme ale artei de-a lungul tuturor epocilor, a dobîndit un nou avînt. Cele două metode principale sînt fresca și pictura în tempera. Decorația pare să fi fost principalul scop al picturii în arta antică din Egipt, Asiria și Babilon, precum și din Persia, India, China și Japonia.

Această ultimă frază este istoricește incorectă, deoarece simbolismul religios și moral, precum și alte țeluri au fost subliniate mai mult decît decorația. Pictura în ulei și cea în acuarelă trebuie să fie incluse ca mijloace de expresie tipice.

Revizuire recomandată: *Pictura este arta de aranjare a pigmenților pe o suprafață astfel încît să producă unul sau mai multe din efectele următoare: (a) reprezentarea de obiecte sau scene din natură sau imaginație; (b) un desen decorativ sau o textură de linii, forme și zone de culoare; (c) o formă cu semnificație simbolică; (d) sugestia unor calități abstracte din natură sau din experiența umană. Un astfel de produs este numit o pictură sau (mai ales atunci cînd este figurativ) un tablou; dar tablourile pot fi produse în multe alte feluri. Vopsirea ca procedeu general, și ca un factor în alte arte, este folosită pentru a împrăștia o peliculă de pigment, ulei etc., peste o casă, un scaun sau alt obiect, în scopuri protectoare sau decorative, sau amîndouă. Principala unealtă a picturii este pensula, dar mai sînt folosite și altele, ca pistolul de vopsit și spatula, iar vopseaua poate fi aplicată și direct cu degetele. Principalele materiale sînt vopselele de ulei, acuarelele și tempera, cu pigmenți extrași din surse minerale și vegetale. Figurile de oameni și animale, portretele, spiritele și ființele supranaturale, peisajele și grupurile de natură statică au fost tipurile principale de subiecte. Ca mărime, pictu-*

rile variază de la miniaturi și pictura de șevalet la marile picturi murale, acestea din urmă fiind adesea făcute în frescă, pe tencuială umedă. Începînd din epoca paleolitică, în întreaga lume au înflorit multe stiluri diferite în pictură; aproape fiecare mare epocă din istoria civilizației producînd unul sau mai multe.

3. Artele grafice; desenul; tipografia; artele comerciale

Webster definește „artele grafice“ ca „*a.* La origine, acele arte frumoase, ca desenul, pictura, gravura etc., care țin de reprezentarea pe o suprafață plată. *b.* Acele arte, cuprinzînd tiparul, procedeele de gravare etc., care țin de exprimarea ideilor cu ajutorul liniilor, semnelor sau caracterelor imprimate pe o suprafață“. Cuvîntul „grafic“ derivă din cuvîntul grecesc care înseamnă „scris“, iar caligrafia sau scrierea manuală decorativă și expresivă este una dintre primele arte grafice.

Webster include două noțiuni: prima a unui grup de arte frumoase sau estetice, executate mai ales cu mîna. Ar fi mai bine să se formuleze „care țin de reprezentarea sau decorarea pe o suprafață plată“, căci adesea se produc ornamente nonfigurative. A doua noțiune cuprinde unele tehnici moderne, în mare măsură mecanizate, și destinate reproducerii nu numai a tablourilor și a altor obiecte estetice, ci și diagramelor, hărților, textelor tipărite etc., cu caracter științific sau comercial. Scrierea de mînă intră și ea în această categorie.

Putem reformula definiția după cum urmează:

Artele grafice: artele de producere a tablourilor sau a liniilor, a semnelor sau caracterelor, figurative, decorative sau simbolice, pe o suprafață, cu ajutorul desenului, scrierii, picturii, gravurii, tiparului, autotipiei, gravurii cu acizi, litografiei, fotografiei sau al altor tehnici, manuale sau mecanice. Mijloacele de expresie obișnuite sînt hîrtia și tușul sau vopselele, negre sau colorate, pe lîngă instrumentele de desen cum ar fi creioane, penițe, pensule și unelte ascuțite de gravat; de asemenea, aparate fotografice și dispozitive de tipărit, cum ar fi suporturi de lemn, clișee de cupru, site de mătase și prese.

Acum este tendința de a omite pictura, în special pictura în ulei și fresca, din lista artelor grafice și să se limiteze lista mai ales la lucrările produse pe hîrtie; adesea sînt incluse și acuarelele.

Desenul, spune Webster, este „actul sau arta de a reprezenta un obiect sau de a contura o figură, un plan sau o schiță, cu ajutorul liniilor; schițarea cu penița, creionul sau creta colorată“. *Columbia Encyclopedia* îl definește ca „arta de a zugrăvi o formă sau o scenă cu un instrument tare și ascuțit sau cu o pensulă (muiată în culoare lichidă sau cerneală) pe orice suprafață, prin linii; o delimitare, ca pentru o ilustrație, iar uneori în sensul unui studiu sau crochiu de lucru care urmează să fie executat în pictură sau sculptură“.

Accentul trebuie pus, desigur, pe linii; dar mai intră și alte componente, după cum urmează:

Desenul este arta de a reprezenta un obiect sau o scenă, ori de a produce o formă decorativă sau simbolică, în special prin linii, zone umbrite și texturi făcute cu creion, cretă colorată, peniță sau penel. Desenele sînt făcute de obicei cu un instrument ascuțit pe hîrtie, sau pentru a fi reproduse pe hîrtie, fie în alb-negru fie în culori. Desenul poate fi (a) o artă independentă care produce forme finite, sau (b) o componentă a altor arte cum ar fi pictura, unde el cuprinde schițe preliminare și forme pictate direct cu penelul, sau (c) un mod de a face schițe preliminare care urmează să fie executate printr-un mijloc de expresie cu totul diferit, ca în arhitectură și în design-ul industrial.

Noțiunea de desen se suprapune cu cea de pictură, iar mai multe genuri de pictură pot fi plasate în oricare categorie. Un tablou executat în linii nete cu un creion este categoric un desen, și nu o pictură. Dar un „desen în laviu“ este definit de Webster ca un fel de pictură în acuarelă, „exe-

cutată mai ales în culori apoase (adică, staturi subțiri sau diluate de culoare), spre deosebire de cea executată în puncte, în culori consistente etc". Dacă un asemenea tablou conține o varietate de nuanțe, este mai probabil să fie numit pictură. Dacă este executat cu un penel în tuș negru sau o vopsea monocromă ca bistrul (un pigment cafeniu închis), el poate fi clasat fie ca un desen în laviu, fie ca o pictură monocromă. Dacă este executat cu pasteluri în loc de penel, într-una sau mai multe culori, el este numit de obicei desen în pastel. Picturile cele mai tipice sînt executate cu un penel și pigmenți de diferite culori. Vopseaua este uneori deosebită, fiind opacă, de culorile de apă, de verniuri și glasiuri, care sînt transparente sau translucide. Dar această distincție nu este menținută cu consecvență; acuarelele diluate sînt și ele clasate drept vopsele.

După cum am arătat într-un capitol anterior, cuvîntul „design" a fost folosit odinioară (în limba engleză) în sensul de „desen", iar artele care folosesc desenul (pictura, sculptura, arhitectura etc.) erau numite „arte design-ului". Dar „design" este acum folosit în alte sensuri în estetică și nu mai trebuie să fie folosit cu această semnificație veche.

Tipografia, spune Webster, este „arta de a tipări cu caractere tipografice; utilizarea caracterelor tipografice pentru a produce imprimări pe hîrtie, pergament etc.; de asemenea, stilul, aranjamentul sau aspectul materialului tipărit cu aceste caractere". *Caracterul tipografic* este „un bloc dreptunghiular, de obicei din metal sau lemn, avînd fața astfel modelată încît să producă, prin imprimare, o literă, o figură sau alt caracter". În general, această artă ar include tipărirea imaginilor ca și a desenelor liniare; în practică, ea se preocupă în cea mai mare măsură de tipărirea literelor și a altor simboluri arbitrare. Ea nu este întotdeauna clasată ca o artă grafică în sine, dar are multe puncte comune cu celelalte. Ea produce o formă vizuală în care linia, lumina și umbra sînt componentele principale. Fețele caracterelor tipografice sînt desenate cu grijă de proiectanții lor, înainte de a fi turnate în blocuri. Tipografia poate produce tablouri și desene, ca în colofonii și machete decorative. Procesul ei de bază de tipărire după clișee este folosit și de gravură și alte arte grafice. Principala diferență constă în funcția ei, și deci în formele produse pe o suprafață. Majoritatea așa-ziselor arte grafice, în ciuda semnificației inițiale a denumirii lor, se preocupă mai mult de reprezentarea picturală decît de scrierea sau tipărirea cuvintelor. Tipografia, pe de altă parte, are un puternic accent utilitar; ea este un mijloc de înregistrare și citire ușoară a cuvintelor. Este un mod de executare a compoziției literare; de a-i da o formă finală expresiei. Calitățile decorative ale caracterelor tipografice și aranjamentul lor sînt de obicei subordonate și restrînse, pentru a nu distrage atenția, a nu obosi ochii și a nu stînjeni rapida interpretare a simbolului. Au existat multe cazuri de accentuare decorativă, în tipografie ca și în strămoșul ei, caligrafia; dar ele nu sînt caracteristice pentru această artă în general. Rămîne, totuși, destul din caracterul vizual și decorativ pentru a califica tipografia ca o artă grafică. Ea este de obicei mai curînd un factor în producerea de cărți, periodice, afișe și alte forme combinate, decît o artă completă în sine.

Putem redefini „tipografia" ca *arta de a proiecta caractere tipografice, de a tipări cu caractere tipografice și de a aranja literele, simbolurile, cuvintele sau alte figuri tipărite în cadrul unei suprafețe date, astfel încît să producă o formă combinată care să aibă calitățile dorite, cum ar fi ușurința cititului, aspectul decorativ, scoaterea în evidență și adaptarea la spiritul și scopul materialului tipărit.*

Arta comercială este definită de Webster numai ca „arta aplicată la scopuri comerciale". Dar ea a căpătat o semnificație mai specifică, în special în învățămîntul de artă și în cercetările profesionale. Ea se referă în special la proiectarea de imagini, texte și machete publicitare, așa cum sînt

folosite pe scară mare în periodice, pe placarde, panouri şi alte locuri de expunere. Scopul şi tipul de formă rezultată sînt predominant utilitare: să-l convingă sau să-l determine pe observator să cumpere sau să facă un lucru, de obicei reprezentînd acel lucru prin asociaţii vizuale şi emoţionale atrăgătoare. Ea este o expresie caracteristică a capitalismului modern şi a tipului de economie dirijată spre consumator. Ea se suprapune cu domeniul general al artei propagandiste, cuprinzînd panourile şi caricaturile politice. La amîndouă, atracţia estetică este mijlocul unui scop. Arta comercială începe să se diferenţieze, nu numai prin scopul şi prin subiectul ei, dar şi prin combinaţia ei deosebit de diversificată de mijloace de expresie şi tehnici. Desenul şi pictura, de obicei în vederea unei reproduceri mecanice, rămîn totuşi cele mai importante. Tablourile astfel produse sînt adesea combinate, pe aceeaşi pagină sau machetă, cu fotografii şi text tipărit. Sînt folosite diverse tehnici pentru a le reproduce şi distribui, în special autotipia în culori şi litografia.

Cu multă libertate şi ingeniozitate experimentală, arta comercială se extinde şi la alte mijloace de expresie. Ea nu are scrupule în privinţa încălcării „limitelor" tradiţionale ale artelor sau în privinţa păstrării demnităţii şi fineţii ei. Acest lucru îi limitează semnificaţia intelectuală şi spirituală, dar încurajează inovaţiile formei. Nenumărate materiale şi metode sînt folosite în combinaţie, inclusiv becuri electrice şi tuburi cu neon, figuri sculpturale mobile, filme de cinematograf, cuvinte tipărite sau vorbite etc., cu sau fără acompaniament auditiv. De aceea, arta comercială este doar în parte grafică sau o artă vizuală. Totuşi, imaginile rămîn principalul ei mijloc de expresie.

Putem redefini „arta comercială" ca *arta de a proiecta anunţuri picturale şi de altă natură, în scopuri publicitare şi altele similare, în special pentru a ajuta la vînzarea unui produs sau serviciu comercial, reprezentîndu-l într-o formă atractivă şi cu asociaţii plăcute, sau prin asocierea de imagini dezagreabile în cazul necumpărării lui.*

Machetele publicitare sînt de obicei proiectate pentru reproducere mecanică în periodice sau pe afişe, şi adesea combină elemente literare, tipografice şi de altă natură cu imagini desenate, pictate sau fotografiate. Panourile mai mari destinate locurilor publice cuprind adesea, în plus, efecte luminoase şi efecte picturale şi sculpturale mobile.

4. Arhitectura

Definiţia din Webster, notată mai sus, este „arta sau ştiinţa de a clădi; în special, arta de a clădi case, biserici, poduri, şi alte construcţii, pentru scopurile vieţii civile; — numită adesea arhitectură civilă". Dacă „civil" înseamnă nemilitar, atunci definiţia este prea restrictivă, căci construcţiile militare şi parţial militare, cum ar fi castelele, sînt clasate de obicei drept arhitectură. Dacă înseamnă „urban, civilizat", este iarăşi prea restrictivă, căci construcţiile primitive şi rustice sînt şi ele incluse în istoria arhitecturii. Cel mult, se poate spune „în special pentru viaţa civilă".

Un „arhitect", spune acelaşi dicţionar, este „o persoană calificată în arta de a clădi; un student care studiază arhitectura ca profesie, sau cel care are drept ocupaţie să realizeze planuri şi proiecte de clădiri, să întocmească specificaţii pentru acestea şi să supravegheze executarea lor". Aceasta are avantajul de a scoate în evidenţă faza de proiectare (îndrumarea formei vizuale) în procesul arhitecturii.

Ce este, deci, o „clădire"? Ea este, continuă Webster, „un edificiu sau o construcţie, zidită sau construită, destinată să dăinuie mai mult sau mai puţin permanent, care acoperă o întindere de pămînt, pentru a fi folosită ca locuinţă, depozit, fabrică, adăpost pentru animale sau alt scop util. Clădire în acest sens nu include un simplu zid, gard, monument, panou sau o construcţie similară... nici un vapor, o corabie sau alt vas de
 navigaţie".

Vitruviu menționează „comoditatea, frumusețea și rezistența" ca țeluri ale clădirii unui templu[4]. Aceste țeluri își găsesc expresia modernă în articolul lui H. W. Corbett despre „arhitectură" (*Encyclopaedia Britannica*, ed. a 14-a), unde aceasta este definită ca „arta de a clădi astfel încît să se aplice atît frumosul cît și utilul". Problema ei, spune Corbett, este „cum să închidă cel mai bine spațiul destinat a fi ocupat de oameni". Ea trebuie să aranjeze planul, masele și ornamentele astfel încît să-i dea construcției „interes, frumusețe, măreție, unitate și forță, fără a sacrifica comoditatea". Arhitectura ca artă este astfel deosebită de clădirea fără țeluri estetice.

Reținînd această accentuare estetică, să reformulăm după cum urmează:

Arhitectura este arta de a proiecta și de a îndruma construcția de clădiri, astfel încît să le facă atît satisfăcătoare din punct de vedere vizual, cît și potrivite pentru utilizările cărora le sînt destinate. Clădirile sînt forme tridimensionale, de obicei închizînd sau închizînd parțial un spațiu interior destul de mare pentru ca persoanele sau animalele să intre și să-și desfășoare activitățile înăuntru. Ele pot prezenta o decorație vizuală sau o serie de decorații în exterior, în interior sau în amîndouă. Principalele tipuri de produse se deosebesc pe baza funcției și a formei de care se leagă, după cum urmează: locuințe (multiple, de la palate la hoteluri și case cu apartamente), temple, biserici, mănăstiri, forturi și orașe fortificate, poduri, baraje, teatre, amfiteatre, faruri, băi publice, unele genuri de monumente, biblioteci, clădiri de magazine și birouri, fabrici, magazii, stații de cale ferată și hangare pentru avioane. Materialele tipice sînt lemnul, cărămida, piatra, țigla, mortarul, oțelul și betonul; metodele de construcție tipice sînt grinda și buiandrugul, ferma de lemn, arcada și bolta de zid și scheletul de oțel. Arhitectura încorporează adesea sau oferă un cadru pentru produsele altor arte, cum ar fi sculptura, vitraliul, mobilierul și decorațiunile interioare; de aceea ea poate fi considerată o artă combinată. Adesea ea cooperează cu proiectarea peisagistică și cu urbanistica. Printre principalele stiluri occidentale se numără cel egiptean, grec, roman, bizantin, romanic, gotic, renascentist, baroc și rococo; stiluri distinctive au fost produse și de principalele civilizații orientale.

[4] *De Architectura*, Cartea a III-a, cap. III. În *arhitectură*, el include mult din ceea ce noi am clasa drept „design industrial", „inginerie" sau alte categorii: de exemplu, construcția de ceasornice, de pompe hidraulice și de catapulte.

5. Arhitectura peisagistică; arta grădinilor; horticultura

„Un arhitect peisagist", spune Webster, este „cel a cărui profesiune este de a aranja și modifica în așa fel efectele decorului natural de pe o suprafață dată, încît să producă efectul estetic optim, ținînd seama de utilizarea căreia îi este destinată acea suprafață". Un „peisaj", după acest dicționar, este „o porțiune de pămînt sau un teritoriu pe care ochiul îl poate cuprinde dintr-o singură privire, inclusiv toate obiectele vizibile, în special sub aspect pictural". Un „grădinar peisagist" este „o persoană care amenajează sau dezvoltă o grădină, terenuri etc., cu ajutorul proiectării decorative". O „grădină" este „o bucată de pămînt potrivită pentru cultivarea de ierburi, fructe, flori sau legume". „Grădinăritul" este „amenajarea sau cultivarea grădinilor". „Horticultura" este „cultivarea unei grădini sau livezi; știința și arta de a cultiva fructe, legume și flori sau plante ornamentale. Horticultura este una dintre principalele diviziuni ale agriculturii".

Prin aceste noțiuni sînt indicate mai multe arte strîns înrudite. Să notăm punctele în care se deosebesc. „Horticultura" este atît o artă cît și o știință. Ca știință, ea este aplicarea botanicii și o ramură a agriculturii. Ea este destinată îmbunătățirii, nu numai a florilor și a altor plante decorative, dar și a legumelor și a altor plante de un soi mai utilitar. Ea se preocupă mai mult de plante

ca specii decît de aranjarea lor într-un anumit loc. *Grădinile și grădinăritul* pot fi în întregime utilitare sau în întregime decorative, sau amîndouă. *Arta grădinilor* implică amenajarea sau cultivarea grădinilor, cu un accent pe aspectul vizual sau pe alte aspecte estetice.

Arhitectura peisagistică nu se limitează la grădini, flori sau plante decorative, deși ele constituie o parte importantă a mijloacelor ei de expresie. Ea mai folosește peluze și pajiști, sisteme acvatice, dealuri și văi, stînci și alte elemente topografice, pe lîngă construcții făcute de mîna omului. Putem s-o definim ca *arta de a aranja plante și alte obiecte pe o anumită porțiune de pămînt și, dacă este nevoie, de a modifica configurația terenului și a apei de pe el, astfel încît să producă o impresie vizuală satisfăcătoare, precum și alte calități și utilizări. Ea cuprinde proiectarea și așezarea unor trăsături artificiale, cum ar fi ziduri, fîntîni, statui, terase și pavilioane, precum și legarea terenurilor, grădinilor, căilor de acces etc., de clădirile principale; dar, în general, nu și proiectarea clădirilor principale. Printre produsele ei se numără parcurile, grădinile și efectele peisagistice ale curților, șoselelor și bulevardelor. Stilurile variază de la cel extrem geometric și formal la cel extrem de neformal, natural și pitoresc. Proiectarea peisagistică se ocupă de proiectarea sau planificarea unor asemenea efecte, nu și de execuția lor. Arta grădinilor este o ramură a arhitecturii peisagistice, care se ocupă în mod special de flori și grădini.*

6. **Urbanistica; proiectarea așezărilor; proiectarea regională; geoarhitectura**

„Urbanistica", spune Webster, este „aranjarea sau amenajarea printr-un plan organizat (planul orașului) a străzilor, parcurilor, centrelor de recreație, sectoarelor industriale etc., ale unui oraș ținînd seama de asigurarea sănătății, de comoditate și de calitățile estetice". Această artă, deși stră-

veche, a fost rareori recunoscută în listele artelor frumoase. Ea a fost scoasă în evidență atunci cînd criticii[5] au arătat efectele dezastruoase ale unei dezvoltări urbane neplanificate, cum ar fi înmulțirea delictelor, mahalalele insalubre și îngreunarea posibilităților de circulație. Urbanistica este o artă combinată care încorporează și transcende arhitectura, arhitectura peisagistică și multe științe aplicate. Ea este în prezent abordată dintr-un punct de vedere funcțional și sociologic, cu accentul pe sănătate, confort, industrie, învățămînt, cultură, recreație, viață familială și socială. Comunitatea trebuie să fie planificată, se spune, în primul rînd ca un mijloc de a se realiza cele mai înalte valori posibile în toate aceste direcții. Aspectele vizuale, cum ar fi perspectivele priveliștilor largi, se consideră acum că au fost supraestimate de proiectanții din trecut, dar nu sînt uitate din obiectivul total. Clasînd această artă drept vizuală, din cauza principalului ei mod de a se prezenta observatorului, nu înseamnă că aspectele ei vizuale sau alte aspecte estetice sînt socotite cele mai importante. Chiar printre calitățile senzoriale directe, mai intră în discuție și cele ale sunetului și mirosului.

Urbanistica mai este numită de unii autori „proiectarea orașelor". Termenul „oraș", conform definiției din Webster, restrînge noțiunea la așezări de mari dimensiuni. Unele dintre cele mai reușite construcții de așezări proiectate au fost realizate în orașe mici și în suburbii. Pe de altă parte, sfera planificării poate să se extindă, și probabil că în viitor se va extinde, dincolo de limitele marilor orașe. Ea va cuprinde relații între orașe, orășele, sate și zona rurală intermediară, în scopul organizării întregii baze a vieții sociale cît mai bine cu putință din punctul de vedere al utilității și frumuseții.

Termenul „geoarhitectură" a fost propus pentru a cuprinde ample dezvoltări regionale, cum

[5] De exemplu, Lewis Mumford, în *The Culture of Cities*, New York, 1938.

este cea din Tennessee Valley Authority, unde arhitectul cooperează cu inginerul şi cu arhitectul peisagist pentru proiectarea unor sisteme complexe de baraje, canale navigabile, centrale hidroelectrice, şosele şi aşezări corelate[6]. Acestea toate pot fi clasate în mare ca proiectare a aşezărilor, dar ea se ocupă de zone mari de regiuni rurale, ca şi de centre dens populate.

Proiectarea aşezărilor ar fi o denumire mai cuprinzătoare pentru această artă, aplicată la unităţi sociale de orice mărime. Putem s-o definim ca *arta de a proiecta şi aranja forma fizică a unui oraş mare, a unui orăşel sau a unei alte regiuni locuite, astfel încît să ofere cele mai bune condiţii pentru viaţa socială şi individuală; în special în ceea ce priveşte siguranţa fizică, sănătatea, confortul, viaţa intelectuală şi estetică, învăţămîntul, eficienţa muncii şi a transporturilor, relaţiile de familie şi cu vecinii, posibilităţile de dezvoltare şi colaborarea cu lumea exterioară. Ca mijloc pentru atingerea acestor ţeluri, se acordă o atenţie deosebită problemei zonificării pe secţiuni industriale, comerciale şi rezidenţiale, asigurîndu-se tuturor părţilor comunităţii mijloace de circulaţie sigure şi adecvate, precum şi posibilităţi de recreaţie, şcoli, biserici, teatre, biblioteci şi cămine culturale. Aşezarea ca formă vizuală şi proiectarea ei ca artă vizuală cuprind toate scenele şi priveliştile posibile observabile din puncte situate în interiorul sau în apropierea ei; inclusiv şiruri şi grupuri de clădiri, străzi, parcuri, curţi şi faleze. Se acordă o atenţie deosebită perspectivelor mai largi, mai cuprinzătoare şi corelării perspectivelor mai mici într-un ansamblu coerent. Produsele proiectării aşezărilor sînt (a) planul sau proiectul aşezării, cuprinzînd hărţi, imagini, tabele şi specificaţii; (b) însăşi aşezarea proiectată, construită în totalitate sau parţial, conform unui asemenea proiect.*

[6] *Cf.* C. W. Condit, „Modern Architecture: a New Technical-Aesthetic Synthesis", *Journal of Aesthetics*, Vol. VI, nr. 1 (Sept., 1947).

7. Design-ul industrial; proiectarea vizuală utilitară

Într-un capitol anterior am examinat termenii „arte industriale" şi „meşteşuguri" ca denumiri pentru un grup mare de meserii şi ocupaţii, legate de făurirea unor produse în care forma decorativă sau atracţia vizuală se combină cu un accent destul de mare pus pe funcţiile utilitare. Acestea din urmă determină în mare măsură materialele de bază şi forma obiectului; efectele decorative fiind uneori adăugate într-un mod superficial, neesenţial, şi alteori realizate mai ales în şi prin forma utilitară însăşi. (În acest caz, proiectarea este numită „funcţională".) Observăm că multe asemenea obiecte sînt făcute aproape fără nici o intenţie decorativă; în acest caz, ele nu sînt *arte* industriale, conform definiţiei noastre, ci industrii sau ştiinţe aplicate. Ele sînt meşteşuguri, atunci cînd predomină metodele manuale de manufacturare. Cînd sînt pe scară mare şi mecanizate, ele pot fi numite „artă industrială" într-un mod general; dar elementul artistic din ele tinde să se concentreze în anumite faze specializate: în munca directorilor artistici, a proiectanţilor, a unor tipuri speciale de meseriaşi şi a altora cărora li se încredinţează în cea mai mare parte aspectul decorativ al produsului. Se poate face o distincţie aproximativă în această privinţă între „artele industriale", pe de o parte, care cuprind execuţia şi manufactura, şi „design-ul industrial", pe de alta, care se preocupă în mod special de proiectare şi compunere. „Design-ul industrial" este uneori făcut să cuprindă şi aspectele inginereşti şi utilitare ale planificării, ca în proiectarea de maşini. Dar cînd îl clasăm ca o *artă* în sens estetic, îl restrîngem mai ales la planificarea şi proiectarea aspectelor decorative şi a altor aspecte estetice ale produsului. În cadrul domeniului esteticii, există foarte mici riscuri de confuzie. Atunci cînd există, putem specifica „design-ul industrial artistic" sau „proiectarea industrială decorativă".

„Design", să ne reamintim, are două sensuri cu-

rente în estetică, pe lîngă cel învechit care însemna „desen". Acestea apar în cele două părți ale definiției din Webster:

> 5. Artă. a. O schiță preliminară; un contur sau modelul principalelor trăsături ale unui lucru ce urmează a fi executat, ca un tablou, o clădire sau o decorație; un plan. b. Aranjarea elementelor sau a detaliilor care alcătuiesc o operă de artă; în special, o piesă de artă decorativă privită ca referință la invenția și dispoziția formelor, culorilor etc.; de pildă, panoul are un design frumos. Folosit și pentru alte arte în afară de cele plastice sau grafice.

Columbia Encyclopedia dă cel de-al doilea sens, definind „design-ul" ca „planul sau aranjamentul de linii, forme, mase și spații dintr-un model, pentru a produce un efect plăcut ochilor".

Uneori este important să se facă deosebirea între aceste două sensuri și să li se dea alte denumiri dacă este nevoie: de exemplu, primul să fie numit o schiță preliminară, un plan, o schemă sau o ciornă, iar al doilea un aranjament decorativ sau tematic. În cazul design-ului industrial ca artă estetică, cele două sensuri sînt cuprinse împreună; ambele tipuri de design intră în ea, în strînsă cooperare.

„Decorativ" nu înseamnă a fi acoperit cu ornamente neesențiale sau superficiale; el poate consta dintr-o formă strict funcțională, care se constată în același timp că este satisfăcătoare din punct de vedere vizual. Pe de altă parte, ornamentația exterioară abundentă de tipul victorian nu este exclusă de această definiție; stilurile variază și noi nu încercăm să le evaluăm. Atracția estetică a unui produs utilitar nu se limitează întotdeauna la cea vizuală. Calitățile tactile și olfactive pot fi și ele importante, ca la îmbrăcăminte; calitățile auditive, ca la o pendulă. Dar în design-ul industrial, principalul accent se pune pe atracția ochilor sau pe forma decorativă vizuală.

Produsele industriei diferă în mare măsură, în

ceea ce privește aspectele lor decorative și de altă natură. Ele cuprind diferite mijloace de expresie, tehnici și tipuri de forme. Există o artă a design-ului mobilierului și o alta a design-ului îmbrăcămintei. Ele sînt grupate ca „arte industriale" din cauza asemănării lor de a combina accentele estetice cu cele utilitare. Există, de asemenea, o tendință de a vorbi despre „design-ul industrial" ca despre o singură artă, în ciuda diversității de produse. Aceasta reiese în special în învățămîntul de artă, unde cursurile de „design" sînt ținute pentru a pregăti pe student pentru design-ul diferitelor genuri de obiecte industriale. Proiectarea arhitecturală este o lume aparte; dar „design-ul industrial" este făcut să cuprindă aproape toate celelalte genuri de produse utilitare vizuale.

Cum trebuie să descriem mijloacele de expresie, procesele și produsele în definirea design-ului industrial? Ele pot fi aceleași ca pentru produsul finit (de exemplu, însuși scaunul), sau pot consta dintr-un gen special de produs preliminar (de exemplu, schița desenată a unui scaun). După cum am văzut într-un capitol anterior, tendința din industrie este spre acesta din urmă; spre a face din design o artă specializată, distinctă de manufactură, deși cooperînd cu ea. În industrie numai manufactura este numită „producție"; dar, într-un sens mai larg, și schița este un produs. Asemenea produse preliminare, în care se schițează planul, nu diferă prea mult unele de altele, cum se întîmplă cu produsele finite. O schiță pentru un nou automobil seamănă cu o schiță pentru o nouă sobă electrică, în ceea ce privește mijlocul de expresie, procedeul și produsul. Acesta este unul din motivele pentru care „design-ul industrial" este considerat o singură artă, în ciuda diversității produselor finale. În măsura în care folosește desenul și pictura, ea este o ramură a artelor grafice și necesită o pregătire similară. Dar scopurile ei și tipurile de forme sînt diferite de picturile destinate doar reprezentării frumosului; ea trebuie să indice în mod limpede structura și funcționarea produsului prevăzut, chiar și cu prețul realismu-

lui vizual. Astfel, ea folosește adesea diagrame, secțiuni din profil, secțiuni „fantomă" imaginare, secțiuni „explodate" etc., care nu sînt folosite în pictura figurativă obișnuită. De asemenea, folosește modele sculpturale, măsurători științifice și alte mijloace cu totul în afara domeniului artelor grafice obișnuite.

Practic, toate produsele finite ale artei industriale sînt obiecte tridimensionale, cum ar fi farfuriile și mesele. Chiar și o bucată de pînză este tridimensională, deși modelul ei decorativ poate fi plat și bidimensional. Schițele preliminare și modelele în care se concretizează în primul rînd design-urile industriale pot fi sau plate sau în spațiu. Schițele picturale pentru design-ul industrial seamănă în unele privințe cu produsele artei comerciale, de publicitate. Amîndouă pot da, de exemplu, o imagine a unui nou frigider cu o diagramă a structurii sale interioare. Dar design-ul industrial, sau „ilustrarea producției", va fi destinat privirilor muncitorilor și directorilor de producție, pentru a-i îndruma în fabricarea produsului. El va încerca să fie clar și explicativ. Imaginea publicitară va fi destinată eventualilor cumpărători și va încerca să prezinte produsul într-o lumină atrăgătoare, care poate să nu fie în întregime realistă. Uneori o imagine aparține ambelor categorii în același timp. Unei presupuse cumpărătoare a unei rochii trebuie să i se arate mai multe schițe preliminare de rochii, toate cît mai atractive cu putință. Cea aleasă poate fi folosită ca proiect pentru rochia însăși.

Definiția noastră fiind destinată, ca și celelalte din acest capitol, a fi folosită în domeniul esteticii, va accentua mai mult aspectele estetice decît pe cele tehnologice:

Design-ul industrial este arta de a produce sau a planifica producția de obiecte, în majoritate tridimensionale, astfel încît să le facă potrivite pentru scopuri practice, utilitare și, de asemenea, satisfăcătoare din punct de vedere estetic sub aspect vizual și sub alte aspecte. O asemenea planificare poate fi făcută în procesul de fabricare sau

în prealabil, prin schițe picturale, fotografii, diagrame, modele în spațiu, specificații verbale și numerice etc. Design-ul industrial este împărțit mai ales pe baza tipului de produs finit: de exemplu, design-ul de automobile, design-ul mobilierului, design-ul textil, design-ul îmbrăcămintei. El poate fi împărțit în funcție de mijloacele de expresie și de procesele utilizate pentru exprimarea proiectelor sau planurilor: de exemplu, ilustrarea producției, modele la scară etc. Proiectarea arhitecturală și arta comercială sînt înrudite cu design-ul industrial, dar în general sînt clasate separat. Anumite stiluri din artă, cum ar fi stilul Renașterii și rococoul, au fost aplicate și în design-ul multor tipuri de produse industriale.

Din cauza imensei varietăți de produse industriale, este util să le grupăm în cîteva categorii principale. Acestea dau și denumirile principalelor ramuri ale design-ului industrial.

Proiectarea *arhitecturală*, sau proiectarea artistică a clădirilor, am amintit-o mai înainte. Se suprapune cu design-ul industrial, dar este de obicei socotită ca o diviziune principală separată a artei.

Design-ul *transporturilor* se ocupă de mijloacele de a deplasa oamenii sau bunurile dintr-un loc într-altul. El include design-ul *vehiculelor*, care cuprinde automobile, trenuri, vagoane etc. și uneori și avioane. Navele sînt de obicei clasate separat. Avem astfel design-ul automobilelor, design-ul locomotivelor, design-ul avioanelor, design-ul vaselor etc.

Design-ul *mobilierului* se ocupă de obiecte ale confortului sau ale decorației din interiorul caselor și al altor clădiri; în special cele care pot fi mișcate din loc, dar sînt relativ mari și staționare. Cele care sînt construite definitiv fac parte din interiorul arhitectural sau construcția interioară: de exemplu, un șemineu sau o ușă. Cele atașate într-un mod mai mult sau mai puțin permanent sînt *instalații*, cum ar fi lămpile electrice de perete, băile și sobele de bucătărie. Cele care pot fi mișcate din loc cu mai multă ușurință, dar

sînt de obicei solide și lăsate în locul lor, se numesc *mobilier;* acestea includ mese, scaune, biblioteci, vitrine, birouri, pendule mari și radiouri. *Accesoriile* locuinței, cum ar fi perdelele și covoarele, sînt de obicei mai puțin solide și pot fi mișcate mai ușor din loc. În marile magazine, multe ustensile sînt clasate astfel, ca vasele de bucătărie. Cărțile și tablourile pot fi considerate ca accesorii ale locuinței, dar sînt atît de distincte și importante în sine, încît sînt de obicei excluse.

Design-ul *ustensilelor* se ocupă de obiectele utile, dintre care cele mai multe sînt solide, mici și mai ușor de mutat dintr-un loc într-altul decît mobilele. Majoritatea sînt acum proiectate cu mare atenție în ceea ce privește aspectul vizual. Ele cuprind ustensile *de gospodărie* cum ar fi veselă, argintărie de masă și servicii de cafea; de asemenea, ustensile *personale* cum ar fi stilouri și perii de cap, care de obicei sînt folosite numai de o persoană și adesea purtate asupra sa. Ustensilele personale sînt uneori tratate drept accesorii ale costumului: de exemplu, genți, ochelari, inele. Multe ustensile de gospodărie și personale sînt acum complexe și mecanizate, cum ar fi aspiratoarele de praf și aparatele electrice de ras. Ele sînt adesea numite *aparate*. Radiourile mari și sobele electrice sînt de obicei clasate drept mobilier sau anexe. *Uneltele* sînt un gen de ustensile sau instrumente, în special cele folosite pentru ca cineva să-și îndeplinească meseria, ori să construiască sau să repare alte obiecte. Forma lor este acum, de obicei, strict funcțională, și pentru același motiv este admirată de critici pentru calitatea ei decorativă, adesea neintenționată.

Armele sînt un gen special de ustensile sau unelte, destinate vînătorii și luptei. Cele moderne nu sînt de obicei tratate cu prea multă grijă decorativă, cu excepția puștilor scumpe de vînătoare și a altor articole de lux. Majoritatea au devenit strict funcționale și intenționat lipsite de ostentație. Dar în trecut ele erau adesea bogat ornamentate, cu texturi și modele abundente, cu figuri simbolice și uneori cu pictură sau sculptură

figurativă. Asemenea ornamentații, pe lîngă forma decorativă inerentă structurii lor funcționale, le fac să fie socotite în categoria artei decorative.

Cărțile sînt un alt tip special de ustensile, care în mod obișnuit nu sînt clasate ca atare. Ele sînt un tip de formă tridimensională, proiectată în primul rînd pentru a înregistra și a transmite idei prin intermediul cuvîntului tipărit, dar adesea înfrumusețată cu o grijă minuțioasă. Ca atare, ele devin o artă combinată, în care calitățile decorative ale tipografiei, fabricării hîrtiei, fabricării cernelurilor, machetării, legătoriei, ornamentării, auririi și caligrafierii manuale pot fi toate combinate pentru a se adăuga la arta literară a autorului și la arta picturală a ilustratorului. Cartea modernă se deosebește de manuscrise, tăblițe gravate și alte genuri vechi prin faptul că este tipărită pe ambele fețe ale unor foi de hîrtie dreptunghiulare, numerotate, toate foile fiind prinse laolaltă prin cîte o latură, pentru a se putea răsfoi cu ușurință. La efectul estetic total sînt luate în considerație și calitățile tactile, precum și uneori cele de altă natură senzorială.

Design-ul *îmbrăcămintei sau costumului* se ocupă de veșmintele de tot felul: haine, pălării, pantofi, mănuși și alte accesorii. *Bijuteria* este de obicei un accesoriu al costumului, avînd ca scop mai puțin utilitatea decît ornamentația și valoarea de prestigiu, deși uneori este aplicată la ustensile. Ea poate să se bizuie mai mult pe culoarea și structura naturală a pietrelor și metalelor prețioase, sau să le combine în prelucrări. *Armura* este un tip foarte special de îmbrăcăminte, care de obicei nu este clasată ca atare; ea se distinge prin materialul ei metalic, de obicei rigid, și prin forma ei funcțională defensivă. Și ea a fost tratată cu un decor minuțios. Cele mai comune tipuri de design al îmbrăcămintei sînt împărțite pe baza funcției și a formei rezultate. În timpurile recente, ele au fost proiectate acordîndu-se o mai mare atenție cerințelor de igienă, confort și comoditate; dar atracția estetică și erotică sînt de obicei determinante suplimentare puternice, depășind adesea pe cele

utilitare. Există design-eri de pălării, de haine, de pantofi, de echipament sportiv, de uniforme (de exemplu, pentru soldați, infirmiere, șoferi) și de costume de teatru.

Există o suprapunere destul de mare între toate aceste clase și noțiuni. Design-ul fiecărui tip de obiect industrial, sau al unei mici subdiviziuni a acestui tip, este adesea numit o artă în sine. Acest lucru se întîmplă în special atunci cînd se prezintă probleme tehnice speciale și cînd produsele sînt supuse unei cercetări și critici atente pe temeiuri estetice. Pendulele și ceasornicele, de exemplu, constituie un tip de produse extrem de importante în lumea modernă, bucurîndu-se adesea de atenție și fiind plasate în puncte vizibile. Ele pot fi considerate ca mobilier, instalații, ustensile gospodărești sau personale, bijuterii sau accesorii ale costumului, în funcție de dimensiunile și forma lor. Pendulele care bat orele sînt atît forme vizuale cît și instrumente muzicale.

Jucăriile sînt o clasă eterogenă de ustensile pentru jocul copiilor. Lor nu li se acordă o atenție serioasă în estetică, dar ar merita să li se acorde, din mai multe motive. Ele constituie pentru copii surse de experiență estetică și de altă natură, care produc satisfacție în mod nemijlocit. Ele reprezintă un mijloc important pentru dezvoltarea personalității, în special prin faptul că sînt un fel de repetiție pentru viitoarele activități adulte și prin faptul că oferă o supapă indirectă în imaginație pentru imboldurile conflictuale. Ele sînt o expresie semnificativă a culturii sociale, simbolizînd interesele de grup caracteristice. Jucăriile care sînt făcute cu eleganță pentru copiii privilegiați sînt adesea proiectate și executate cu măiestrie rafinată și cu o ornamentație bogată. Se pot distinge trei tipuri principale: (a) cele care imită forme umane, animale și alte forme naturale, cum sînt păpuși, căluți de lemn, măști; acestea tind să capete o formă sculpturală sau picturală; (b) mici imitații ale formelor utilitare adulte, cum ar fi unelte, ustensile, arme, vehicule, harnașament, case, mobile, baloane; și (c) ustensile nonfigurative pentru jocuri și joacă, cum ar fi bile, mingi, sfîrleze, zaruri, unele zmee, coarde de sărit, rachete de tenis. Acestea din urmă pot fi deosebite de articolele de jocuri și sporturi pentru adulți prin faptul că sînt mai mici și mai puțin rezistente. Toate aceste tipuri, în special *a* și *b*, sînt folosite într-o imitație teatrală a comportării adulților așa cum și-o imaginează copiii. Unele zmee sînt figurative, cum ar fi cele în formă de pește sau alte animale, făcute în China și Japonia. Noțiunea de jucării se suprapune cu cele ale altor obiecte făcute pentru copii, cum ar fi haine, cărți, poze, discuri și material didactic. Ea cuprinde în primul rînd pe cele destinate mai curînd distracției decît instruirii și educației. Dar, ca și în cazul artei în general, există o tendință permanentă de a combina aceste valori.

8. Design-ul textilelor; design-ul pînzeturilor sau țesăturilor

Design-ul pînzeturilor, atît pentru înfățișarea lor cît și pentru calitățile lor utilitare, este o ramură a proiectării industriale, destul de distinctă pentru a fi considerată separat. O bucată de pînză este de fapt tridimensională, dar de obicei atît de subțire și de plată, încît dezvoltarea ei decorativă trebuie să fie în mare măsură bidimensională. În rare cazuri, se apropie de forma unui relief sculptural, ca în broderiile grele și cele aplicate. Poate fi pictural, ca în tapiserie; simbolic, ca în heraldică sau veșmintele preoțești; sau tratat cu un model complicat, bidimensional. O bucată de pînză poate fi tratată ca o operă de artă finită în sine (de exemplu, un covoraș), sau ca un material semiprelucrat pentru îmbrăcăminte, tapiserie sau alte întrebuințări. De obicei este adaptată unor funcții utilitare specifice, cum ar fi aceea de a apăra de frig sau umezeală. Ea poate fi destinată pur și simplu unui decor, dar chiar și atunci poate fi utilizată într-o formă mai mare, ca atunci

cînd design-erul de interioare atîrnă o stofă bogată pe un perete.

„Textil", după Webster, se consideră „ceea ce este, sau poate fi, țesut; o stofă țesută sau un material de țesut". Arta textilelor și design-ul textilelor sînt astfel restrînse la procesul de țesătorie. A „țese", conform aceleiași surse, înseamnă „a forma, ca textile, prin împletirea firelor sau a unor fibre similare de material; în special, a fabrica sau a manufactura (o plasă, o pînză, un anumit gen de pînză) pe un război prin împletirea urzelii și a firelor de bătătură... deci, a împleti o pînză, în special pe un război; ca, a țese lîna; a țese din împletituri de paie". Nu se specifică nici un material anume; chiar și firele de sîrmă de metal sau de sticlă pot fi țesute. Aceasta este o definiție în funcție de o singură bază — aceea a procedeului sau a tehnicii folosite.

Totuși, diferite alte genuri de țesături sînt și ele clasate uneori ca textile. De exemplu, secția de textile a unui muzeu de artă va avea probabil în grijă și dantelele și broderiile, chiar dacă acestea nu sînt țesute. „Design-ul textilelor" devine astfel aproximativ echivalent cu „design-ul pînzeturilor". „Pînză" este un termen mult mai larg, conform definiției din Webster: „o țesătură flexibilă, țesută, presată sau tricotată din orice fel de fibră; în mod obișnuit, țesătură din bumbac, lînă, mătase, mătase artificială sau fibră de in, folosită pentru haine etc." „Țesătură" este și el un termen larg, cuprinzînd „pînza care este țesută sau tricotată din fibre vegetale sau animale, ca mătăsuri sau alte țesături. Orice material similar".

În acest caz, pot fi urmate ambele direcții. (1) Uzul poate tinde spre interpretarea mai largă a termenului „textile", astfel încît să cuprindă genuri de pînză nețesute. Va trebui deci să se adauge „țesătorie" pentru a se indica o anumită tehnică. (2) Sensul îngust al termenului „textile" poate fi păstrat ca sinonim pentru produsele „țesătoriei". În acest caz, se poate spune „design-ul pînzeturilor" sau „arta țesăturilor" pentru domeniul mai

larg. Oricare din ele poate fi folosită, dacă sensul este clar. În trecut, confuzia nu era prea serioasă, pentru că țesăturile (inclusiv covoarele și tapiseriile) erau cele mai importante în artă. Chiar dacă modelul însuși nu era țesut, el era de obicei pus pe un material țesut, ca în broderie sau în imprimarea pe o pînză țesută. Acum, situația se schimbă puțin. Noi materiale plastice și sintetice încep să fie folosite, cum ar fi celofanul și cauciucul artificial, care pot fi presate în foi subțiri, flexibile, cu o textură sau un model decorativ presat sau imprimat pe ele. Este îndoielnic dacă termenul „de design al textilelor" va trebui să fie extins pentru a le cuprinde și pe acestea; dar cel de „design al pînzeturilor" este destul de larg pentru a le cuprinde. În plus, el va cuprinde cu ușurință și varietățile mai vechi de pînzeturi decorative, nețesute, ca „tapa" polineziană, sau pînza din scoarță de copac, care este făcută prin înmuiere, batere și imprimare cu tipare.

Definiția din Webster pentru „pînză" cuprinde țesături atît țesute cît și tricotate și presate. Toate acestea pot fi făcute cu modele sau texturi decorative. Hîrtia este făcută prin procesul de presare, dar este atît de importantă în sine, încît rareori este clasată ca pîslă sau pînză.

Fără a încerca să precizăm distincțiile, lucru imposibil de făcut în momentul de față, să rezumăm după cum urmează:

Artele textilelor, pînzeturilor sau țesăturilor: artele industriale legate de design-ul și fabricarea unor foi de material subțiri, flexibile, în special pentru a fi folosite la îmbrăcăminte și accesorii ale locuinței, cu texturi, modele sau culori decorative și adesea cu figuri picturale sau simbolice; în mod special, fabricarea unor asemenea foi prin țeserea fibrelor animale sau vegetale ca lîna, bumbacul, mătasea sau inul; de asemenea, prin tricotare, împîslire, brodare, presare, imprimare cu tipare, sau tratarea în alte moduri a acestor materiale și a altora. Produsele mai importante de țesături decorative sînt covoare, tapiserii, damascuri și brocarturi; cele ale altor tehnici sînt

dantele, broderii și pînza „tapa". Hîrtia poate fi inclusă și ea ca un gen special de foaie presată, adesea tratată decorativ, ca în hîrtia de tapete. Arta de a proiecta modele sau texturi potrivite pentru a fi utilizate pe pînzeturi sau alte suprafețe continue este numită proiectare plată sau proiectare decorativă plată.

9. Ceramica; olăria, faianța și porțelanul

Webster definește „ceramica" drept „arta de a fabrica articole din argilă arsă, ca oale tigle etc." Ea este astfel definită în primul rînd în funcție de material, argilă, și de procedeul general, ardere sau folosirea focului. Orice gen de produse este inclus: nu numai oale și țigle, ci și statui și reliefuri, bijuterii, farfurii și alte ustensile. „Olăria" este folosită în două sensuri: (a) ca echivalent cu ceramica și (b) restrînsă la genurile mai grosolane de material ceramic, în special sub formă de vase. În cel de-al doilea sens, ea este deosebită de „porțelan" prin material și procedeu; porțelanul necesitînd o argilă deosebit de fină și metode speciale de ardere. Diferența de material apare în produs, o farfurie de porțelan fiind fină ca structură și de obicei transparentă, rezistentă și sonoră. Olăria în cel de-al doilea sens, referindu-se în special la vase, este și ea deosebită de cărămizi și țigle. Această deosebire se face pe baza tipului de produse, căci ambele sînt făcute din ceramică grosolană. Un vas este „un ustensil scobit sau concav pentru a ține ceva în el" (Webster). El poate fi făcut din lemn, metal, piele, cauciuc etc., precum și din argilă. Pe lîngă argilă, în toate tipurile de fabricație de mai sus, se folosesc smalțuri și alte materiale. Faianța este un gen grosolan de ceramică smălțuită și întărită prin ardere.

În general, ceramica este o artă industrială sau un grup de arte industriale care produc obiecte ce sînt pregnant utilitare și în același timp decorative. Parțial, ea este și o ramură a sculpturii.

Este încă practicată ca meșteșug, dar devine tot mai mecanizată.

Pentru a rezuma: *Ceramica sau olăria este arta de a fabrica articole din argilă arsă, în special vase și alte ustensile, sculpturi, cărămizi și țigle, de obicei cu adaos de smalțuri, pigmenți și alte materiale. Ea cuprinde (a) olăria grosolană sau ordinară: fabricarea de articole din ceramică grosolană; (b) porțelanul: fabricarea de articole din anumite tipuri mai fine de argilă, prin tehnici speciale; (c) fabricarea cărămizilor și fabricarea țiglelor. Asemenea articole, în special vasele, oalele și statuetele, capătă adesea o formă decorativă prin formă, culoare, textură și modele picturale și de altă natură aplicate sau incrustate.*

10. Design-ul interioarelor

Acesta este *arta de a proiecta și a aranja grupurile de mobilier, covoarele, perdelele, tablourile, cărțile și alte accesorii dintr-o încăpere sau o clădire, avîndu-se în vedere aspectul lor vizual cînd sînt combinate, precum și comoditatea, salubritatea, confortul pe care îl oferă, și alte calități dorite.* Este numit uneori „decorație interioară", dar această denumire a căzut oarecum în dizgrație, deoarece pare să sugereze doar o ornamentație superficială, neținînd seama de aspectele funcționale ale problemei.

Proiectantul de interioare poate coopera cu arhitectul la însăși proiectarea construcției interioare; de cele mai multe ori, el este nevoit să accepte construcția și instalațiile ca un cadru de bază în care să-și desfășoare activitatea. De obicei, el face recomandări cu privire la alegerea sau la fabricarea unora dintre piesele de interior, precum și la aranjarea lor. Aspectele funcționale sau utilitare ale problemei sale sînt strîns legate de cele estetice. Efectele emoționale, ca voioșia și tihna, sînt determinate de aspectul vizual al încăperii și de ușurința și eficiența cu care cineva poate locui și își poate desfășura activitatea acolo. Fiecare inte-

rior, și fiecare familie sau grup de beneficiari, prezintă o problemă distinctă. Producția pe scară mare, mecanizată, nu intră decît în marile proiecte de locuințe, camere de hotel etc., unde multe odăi sînt mobilate într-un mod aproape identic.

11. Muzica

Webster definește muzica astfel: „știința sau arta combinării plăcute, expresive sau inteligibile, a tonurilor; arta de a face asemenea combinații, în special în compoziții cu o structură și semnificație precisă, conform legilor melodiei, armoniei și ritmului; arta de a inventa sau a scrie, ori de a reda asemenea compoziții, fie vocale, fie instrumentale". *Columbia Encyclopedia* este mai concisă și mai vagă: „orice aranjament ordonat de tonuri în scheme și ritmuri care se adresează simțului estetic al ființelor omenești. Este o artă străveche..." și așa mai departe, referindu-se la istoria ei.

Versiunea din Webster are avantajul de a indica diferite tipuri de procese, incluzînd compoziția și execuția, vocală și instrumentală. A include combinațiile de tonuri care sînt „inteligibile" fără să fie plăcute este puțin prea larg, deoarece ar cuprinde orice limbă vorbită, care în cea mai mare parte nu este considerată muzică. Dacă compozițiile trebuie să fie construite „conform legilor melodiei, armoniei și ritmului", acesta este un mod îndoielnic și perimat de a descrie faptele. Mulți teoreticieni se întreabă dacă există într-adevăr astfel de legi; de asemenea, dacă „simțul estetic" menționat de definiția din *Columbia* există. A clasa drept muzică „orice aranjament ordonat de tonuri în scheme și ritmuri", adresîndu-se gustului estetic al oricui, este un lucru extrem de larg. El reflectă descoperirea destul de recentă că există multe stiluri orientale și primitive care nu se conformează presupuselor noastre „legi", și totuși alcătuiesc forme complexe, admirate în cadrul lor cultural propriu. Este probabil puțin prea larg.

Cuiva ar putea să-i placă schema ritmică făcută de un ferăstrău mecanic sau de valuri pe un țărm. Problema este de a include tot ceea ce dorim într-adevăr să includem, și totuși să împiedicăm ca noțiunea să fie atît de largă încît să nu mai aibă nici un sens. Un mod de a face acest lucru, după cum am văzut, este cel de a lăsa noțiunea puțin mai nedefinită în părțile ei marginale, dar accentuînd natura zonelor centrale, cele mai tipice, din cadrul acestei arte.

Generalizările lui Symonds despre muzică sînt aproape toate exagerate. „Ca și arhitectura", spune el, „ea nu imită nimic". Dar atît arhitectura cît și muzica sînt uneori imitative — adică, figurative. „Ea folosește sunetul pur, și sunetul de un gen cu totul artificial — atît de artificial încît sunetele muzicale ale unei rase sînt nemuzicale, și de aceea neinteligibile, pentru alta". Sunetele vocale nu sînt întru totul artificiale. Muzica orientală și cea primitivă sînt oarecum stranii pentru occidental, dar nu cu totul neinteligibile; de multă vreme ea a influențat-o pe a noastră, și o face din ce în ce mai mult. „Ca și arhitectura, muzica se bizuie pe proporții matematice." Unele aspecte ale muzicii sînt măsurate matematic, dar nu toate; și acest lucru se poate spune despre oricare artă. „Spre deosebire de arhitectură, muzica nu servește nici unui scop utilitar." Dar cum rămîne cu muzica militară și cîntecele muncitorești? „Domeniul spiritual asupra căruia domnește muzica este emoția... Sfera muzicii se află în percepția senzorială; sfera poeziei se află în inteligență." Acestea sînt niște distincții psihologice vagi și exagerate.

Muzica „programatică" reprezintă adesea sunetele din natură și din viața omului într-un mod abstract, selectiv. În sens larg, aceasta poate fi numită „imitativă". Dar este o problemă de gradație: dacă o imitație exactă a sunetelor nemuzicale, lipsite de orice alte calități, poate fi considerată muzică. Conform criteriilor prezentate, nu poate. Problema nu este una a valorii sau frumuseții, ci a tipului de formă auditivă produsă.

Ea se pune astăzi într-un nou mod. La radio și în cinematografie, s-au dezvoltat foarte mult „efectele sonore", destinate imitării realiste a tot felul de sunete, cum ar fi cele de automobile, de mitraliere, de pași, de uși care scîrțîie, de geam spart și așa mai departe. S-a ajuns la o măiestrie considerabilă în producerea lor, și ele constituie un factor în punerea în scenă, realizînd fondul sonor. Ele ar putea fi numite un tip distinctiv de artă auditivă, sau cel puțin un factor al artei. Ele nu se prezintă ca opere de artă independente, pentru a fi savurate independent. Se face o deosebire între acestea și „muzica incidentală", din care mici fragmente sînt folosite în piesele radiofonice, ca fond muzical suplimentar și pentru împărțirea programului în părți. Pentru a fi numite muzică, o serie de sunete trebuie să aibă unele rudimente de melodie și ritm. Reprezentarea unor sunete nemuzicale este mai curînd aproximativă decît exactă, și este de obicei combinată cu alte genuri de efecte auditive.

Atît Webster cît și Columbia definesc „muzica" drept o combinație sau un aranjament de *tonuri;* iar un ton, după primul dicționar, este „calitatea sunetului; un sunet considerat ca avînd un caracter sau altul; ca, producerea tonului; variațiuni ale tonului; un ton jos, înalt, puternic, ușor, dulce sau aspru". Astfel ideea de ton nu se restrînge la sunete care au o anumită înălțime, ca în gama noastră diatonică. Sunetele unei tobe primitive sînt tonuri, chiar dacă înălțimea și timbrul lor sînt uneori extrem de amestecate și de estompate. Ele sînt dezvoltate, ca la unele triburi africane, în forme extrem de complexe, cuprinzînd contrapunctul a mai multor teme ritmice deodată, cu o dezvoltare melodică aproape inexistentă. Acest lucru ar fi atipic în muzica occidentală, dar este inclus de etnologi și de cercetătorii muzicologiei comparate în noțiunea generală de muzică. Nu putem face din melodie și armonie condițiile indispensabile ale oricărei muzici, dar putem spune că melodia se găsește în majoritatea muzicii occidentale moderne.

Clasînd muzica drept o artă, în sensul estetic, dăm de înțeles că ea se adresează sau încearcă să se adreseze gustului estetic. În plus, ea poate avea multe alte scopuri și funcții. Să ne formulăm deci definiția după cum urmează:

Muzica este arta de a aranja sunetele într-o strînsă succesiune temporală, și adesea în combinații simultane, în așa fel încît să prezinte o oarecare regularitate și continuitate a variației de ritm și de obicei de înălțime. În majoritatea muzicii, repetițiile și variațiile de ritm și înălțime sînt organizate în melodie, care poate fi simplă și rudimentară, sau dezvoltată în scheme complexe bazate pe anumite game. În muzica occidentală, forma complexă mai este produsă și prin contrapunctul melodic, structura armonică și progresia armonică, bazată în parte pe reguli sistematice și convenții. Muzica este produsă de voci, instrumente sau amîndouă combinate. Varietățile timbrului instrumental sînt organizate în orchestră, din care au apărut diferite tipuri în diferite părți ale lumii. Atît formele muzicale simple cît și cele complexe au darul de a sugera emoții, stări sufletești, dorințe și alte fenomene ale experienței umane și ale lumii exterioare. Ele imită uneori sunetele nemuzicale, de obicei într-o formă parțială, abstractă, și pot prezenta scene, activități și povestiri. O asemenea reprezentare este de obicei nedefinită dacă nu este acompaniată de text verbal sau de acțiune dramatică. Procesele muzicii cuprind inventarea sau compunerea formelor muzicale și de obicei înregistrarea lor în notație convențională pe o partitură scrisă sau tipărită, potrivită pentru a îndruma execuția. Unele dintre tipurile de modele evidențiate în muzica europeană modernă sînt fuga, suita de dansuri, sonata și poemul simfonic. În culturile primitive și orientale, ca și în lumea occidentală, au luat naștere stiluri istorice distincte. Muzica este adesea folosită în combinație cu alte arte: de exemplu, cu literatura în cîntece și oratorii; cu teatrul în opere și filme de cinematograf; cu dansul în balete. Tipuri noi de timbru sînt obținute în pre-

zent din surse socotite mai înainte ca zgomote nemuzicale.

12. Literatura; proza, versurile, poezia

În mod tradițional, estetica a considerat doar poezia printre artele majore, rareori recunoscînd proza ca pe o artă propriu-zisă. Acest lucru nu corespunde cu înalta prețuire ca artiști, de care s-au bucurat mulți scriitori de proză, din antichitate și pînă în zilele noastre. În ultimii ani, în literatură tendința a pus și mai mult accentul pe proză. Avînd atîtea lucruri comune, proza și poezia ar trebui să fie definite în strînsă relație una cu cealaltă. Pentru a diferenția literatura ca artă, incluzînd atît proza cît și poezia, de tipuri mai puțin artistice de scrieri ca cele din știință și ziaristica populară, se folosește uneori termenul *beletristică*, dar mai mult în Franța. Uzul curent preferă termenul „literatură" pentru a cuprinde toate manifestările formei verbale în direcții estetice. Symonds dă următoarea definiție:

> Ultima dintre cele cinci arte este literatura; sau, numai în sfera mai restrînsă despre care ar fi bine să vorbim aici este poezia. Poezia folosește cuvinte în ritmuri fixe, pe care le numim metri. Doar o mică parte a efectului ei derivă din frumusețea sunetelor. Ea apelează la simțul auzului mult mai puțin nemijlocit decît o face muzica. Ea nu apelează la simțul văzului și nu cere ajutor din partea frumuseții culorii. Dar limbajul fiind depozitul întregii experiențe umane... rezultă că, dintre toate artele, poezia se avîntă cel mai sus, zboară cel mai departe și este cea mai apropiată de domeniul spiritual[7].

Această definiție poate fi criticată, în primul rînd pentru că restrînge prea mult poezia la versul

[7] *Op. cit.*, p. 143.

metric. Tendința recentă a fost aceea de a se admite ca poezie versul liber sau fără metrică (de exemplu, versurile lui Walt Whitman); și chiar de a se vorbi despre o „poezie în proză". În al doilea rînd, mare parte din relatarea lui Symonds este consacrată repetării elogiilor tradiționale ale poeziei, ca fiind superioară celorlalte arte. Acest lucru este pe placul celor cu înclinații literare, dar este foarte discutabil pentru alții; în orice caz, o definiție trebuie să fie mult mai puțin apreciativă.

Webster dă o definiție specială a poeziei pentru domeniul esteticii. Ea este în tonul tradițional, accentuînd vechea antiteză dintre independent și legat: poezia este:

> Acea formă de literatură care prin natura ei este independentă ca gamă imaginativă și emoțională, dar îngrădită de acceptarea unei forme de expresie care impune condiții de muzicalitate și care, deși nu este obligată să reprezinte și să interpreteze rațional ceea ce s-a întîmplat sau s-ar putea întîmpla în viața reală, trebuie să realizeze un gen de adevăr conform cu concepția poetului și care rezultă din integritatea tratării afectînd atît detaliile cît și principiile fundamentale.

O asemenea formulare nu este nici măcar o încercare de a rezuma obiectiv modul cum este folosit cuvîntul „poezie" în estetică. Ea repetă o teorie filozofică specială despre poezie — una care sună vag, pompos și îndoielnic pentru urechile moderne.

Ceva mai simplă este definiția generală din Webster despre poezie ca fiind „formularea într-un limbaj potrivit a unor gînduri frumoase sau înalte, a imaginației sau emoției, limbajul fiind ritmic, de obicei metric și caracterizat prin calități armonice și emoționale care apelează la

sentimente și imaginație și le stimulează..."[8] Ea lasă loc și pentru poezia fără metrică, deși în mod just o numește pe cea metrică mai tipică. Totuși, este prea plină de termeni apreciativi, care fac dificilă aplicarea acestei noțiuni cu obiectivitate. Cine decide dacă limbajul este potrivit ori dacă gîndurile sînt frumoase sau înalte? Ce înseamnă calitățile armonice în poezie?

Webster accentuează concepția restrînsă despre poezie ca fiind metrică atunci cînd definește *poemul:* „O compoziție metrică; o compoziție în versuri, fie în versuri albe fie cu rimă, caracterizată prin imaginație și limbaj poetic; ... opusă prozei". În sensul mai larg, figurat, orice compoziție sau realizare „marcată de o calitate sau de calități atribuite poeziei, cum ar fi expresivitatea, înălțarea spirituală, frumusețea sau măiestria artistică". Aceasta ascunde faptul că, chiar în cadrul artei poeziei, nu este neapărat necesar ca produsul să fie metric.

Columbia Encyclopedia se bizuie pe „înălțarea spirituală" pentru a distinge poezia de versurile simple; dar recunoaște că toate definițiile de acest fel sînt discutabile:

> O anumită măsură a regularității previzibile a formei pare să fie calitatea care distinge poezia de proză. Regularitatea totală a formei (ca în cazul sonetului) nu este necesară poeziei, dar o anumită regularitate previzibilă, fie de intensitate, accent, rimă, ritm, schemă, metru sau cadență, este prezentă în orice tip de creație literară demnă de numele de poezie. Se știe, în general, că poezia trebuie deosebită de vers prin prezența acelor calități care sînt capabile să creeze, în conștiința cititorului sau a ascultătorului, imaginație, sentiment, emoție sau pasiune, a căror natură este asemănătoare unei înălțări spirituale. Discutarea naturii acestor calități creatoare este domeniul criticii de poezie. Limbajul și sunetul par să fie dominante; s-a susținut, pe de altă parte, că semnificația nu este esențială (și în cîteva cazuri chiar dăunătoare) pentru adevărata poezie. Deoarece natura reală a poeziei este vagă și nedeslușită, definițiile ei sînt și au fost simple teze discutabile.

[8] *Cf.* definiției lui Colvin asupra poeziei, *Encyc. Brit.*, ed. a 11-a, sub „Arte frumoase": „o artă a vorbirii sau temporală, al cărei scop este cel de a exprima și a trezi emoția prin imitarea sau evocarea tuturor sau oricăror fenomene ale vieții și naturii, cu ajutorul vorbelor aranjate cu o regularitate muzicală".

Definiția poeziei implică multe dificultăți speciale. Acestea iau naștere în parte din omniprezența mijlocului ei de expresie — cuvintele; și din faptul că ele sînt folosite în moduri atît de diferite. În unele arte, mijlocul de expresie în sine este distinctiv, și tot astfel este și procesul. Dar aici nici unul nu este distinctiv în mod special; astfel încît va trebui să analizăm foarte amănunțit pentru a distinge forma poetică de alte genuri de produse.

Majoritatea scriitorilor nu menționează aproape deloc mijlocul de expresie cînd definesc poezia sau literatura, deși el pare să fie important, în special atunci cînd comparăm artele între ele. „Un cuvînt", spune Webster, este „un sunet sau o serie de sunete articulate care, printr-o asociație convenabilă cu o anumită semnificație fixă, simbolizează și comunică o idee, fără a fi divizibil în unități mai mici capabile de o utilizare independentă... De unde, caracterul scris sau tipărit, sau o combinație de caractere, exprimînd o asemenea unitate de vorbire." Poate că ar trebui să începem definițiile despre „literatură" și principalele ei ramuri, poezia și proza, spunînd, „arta de a aranja cuvintele..."

În definițiile citate mai sus, nu se spune absolut nimic despre procedeul sau tehnica de scriere a poeziei sau a altui gen de literatură. După cum am observat într-un capitol anterior, multă vreme s-a crezut că nu poate fi predată în școală creația literară; că ea este rezultatul inspirației și nu al vreunui meșteșug special care să poată fi învățat. Se pot învăța doar principiile fundamentale ale vocabularului, gramaticii și sintaxei, se pot citi

marii scriitori şi apoi se aşteaptă inspiraţia. Există multe cărţi şi cursuri despre felul cum se scriu poezii, romane, nuvele etc.; dar se pare că nici un procedeu de înşirare a cuvintelor, sau de citire şi rostire a lor, nu este socotit esenţial. Sarcina de a distinge poezia şi proza între ele şi de alte forme ale meşteşugului verbal cade astfel în cea mai mare parte în seama distincţiei dintre tipurile de produse.

În ceea ce priveşte produsul, două caracteristici sînt subliniate în majoritatea definiţiilor poeziei: (a) o oarecare regularitate previzibilă a formei, nu neapărat metrică; şi (b) un efect de înălţare emoţională asupra spiritului cititorului sau ascultătorului. Dintre acestea, cel de-al doilea prezintă dificultăţi, din punctul de vedere al descrierii formei. Dacă cineva încearcă să descrie un gen de formă în funcţie de efectele ei asupra celui care o percepe, se loveşte de obiecţia că oamenii reacţionează în mod diferit. Unii se simt „înălţaţi" de ceea ce alţii consideră că e prost, şi chiar poezia „mare" nu-i face pe toţi să se simtă înălţaţi. Trebuie oare să ţinem seama numai de oamenii de „bun gust", care cunosc adevăratele valori? Dar ale cui gusturi şi norme sînt cele valabile este iarăşi o problemă discutabilă. Putem considera „înălţare" nu într-un sens apreciativ, ca pe o calitate mai înaltă, mai nobilă, a experienţei, ci ca pe stimulare emoţională în general? În acest sens, chiar şi alcoolul şi drogurile pot face ca cineva să se simtă „înălţat". Dar, pe unii oameni, orice poezie îi plictiseşte. În plus, aceste presupuse efecte emoţionale şi spirituale nu sînt specifice poeziei sau literaturii. Admiratorii oricărei arte relatează efecte similare, ca în faţa unui mare roman, a unei mari picturi, catedrale, simfonii etc. Astfel efectul de înălţare spirituală nu poate distinge prea bine poezia de alte arte. A-l menţiona aci înseamnă doar a repeta concepţia apreciativă despre orice „artă frumoasă", care o restrînge la exemplele superioare, cu adevărat frumoase, de opere din fiecare mijloc de expresie. Am respins deja această concepţie apreciativă a artei şi a fiecărei arte în parte, în favoarea unei definiţii neutre care include produsele bune, proaste şi indiferente. Poezia, ca oricare altă artă, poate fi definită în acest mod foarte cuprinzător, pe baza trăsăturilor ei observabile, neapreciative. Aceasta nu tăgăduieşte posibilitatea şi importanţa aprecierii în literatură; dar o asemenea apreciere poate fi exprimată altfel decît în definiţia însăşi, pur şi simplu spunînd că acest poem este bun sau frumos, şi că celălalt este prost.

Trăsăturile observabile ale formei nu se limitează la cele care pot fi percepute direct. În cazul poeziei, ele nu se limitează la sunetele cuvintelor, cum ar fi în rimă şi ritm. Ele mai pot cuprinde şi semnificaţii stabilite pe plan cultural; idei, imagini, dorinţe şi sentimente sugerate. Putem fi de acord că o anumită scriere *sugerează* intensitatea emoţională sau exprimă o stare sufletească de agitaţie — nu neapărat a artistului; poate a unui personaj imaginar — fără să spună nimic despre efectul emoţional pe care scrierea îl va avea asupra cititorilor şi a ascultătorilor. Nu este nevoie să facem aprecieri asupra scrierii, sau să facem afirmaţii îndoielnice despre efectele ei estetice reale, spunînd că are anumite trăsături sau factori emoţionali sugeraţi.

Putem descrie poezia în acest fel: nu că ar produce vreun gen special de efect emoţional, ci că tinde în general să *sugereze* intensitate emoţională, mai puternic decît o fac scrierile nepoetice. Există multe versuri liniştite şi chiar prozaice, iar proza este de multe ori plină de emoţie. Dar într-un poem ne aşteptăm nu la o mai mare concentrare de imagini emoţionante, o exprimare mai puţin reţinută a dorinţelor şi emoţiilor, decît îşi permit de obicei adulţii occidentali în conversaţia obişnuită sau în scrisul în proză. La cititorul sau ascultătorul plin de înţelegere, acestea pot trezi forţe latente de dorinţe şi de emoţii, şi pot produce o senzaţie mai acută de vitalitate psihică. Poeţii abordează adesea subiecte de mare semnificaţie morală, religioasă şi filozofică: iubirea, naşterea, moartea, natura, Dumnezeu, libertatea, viaţa

viitoare, universul în ansamblu. Ei sugerează evadarea din limitele vieții practice, de fiecare zi; adesea cu proteste violente împotriva stării de lucruri existente și cu viziuni ale lucrurilor așa cum ar trebui să fie. Cînd asemenea imaginații și emoții intense sînt îndreptate în direcții pe care cititorul le aprobă și le salută în mod conștient, el are tendința să simtă rezultatul ca pe o „înălțare spirituală". Dar aceste reacții sînt extrem de variabile, depinzînd de personalitatea cititorului. De aceea, este mai sigur să se descrie opera de artă în funcție de ceea ce prezintă și sugerează în mod precis, decît de modul cum oamenii vor reacționa în fața ei.

Genul de intensitate afectivă și de eliberare care caracterizează poezia este greu de descris din punct de vedere psihologic și imposibil de rezumat limpede într-o definiție scurtă. Această intensitate implică probleme psihologice prea cuprinzătoare pentru a putea fi tratate aici. Ea nu este doar emoția sau expresia unei pasiuni violente, care adesea se întîlnește în proză (de exemplu, într-o melodramă sau povestire de aventuri înspăimîntătoare"), și care adesea lipsește din poezie. Poetul este adesea preocupat de găsirea unei expresii adecvate pentru sentimente mai blînde, dar mai subtile și neobișnuite. Multe tipuri de dorințe și iluzii pot fi ușor exprimate în proză și în conversația obișnuită: de exemplu, dorința de mai mulți bani, de confort fizic, de progres social și politic și tipurile mai evidente de succese în relațiile cu sexul opus. Altele sînt greu de exprimat în proza obișnuită, în cadrul obiceiurilor și convențiilor occidentale actuale, fără stinghereală și teama de ridicol. Ar avea tendința să violeze o prejudecată puternic înrădăcinată împotriva exprimării în public a sentimentelor proprii, personale. Adultul obișnuit, cînd e vorba de dragoste și de alte relații personale intime, preferă să nu vorbească despre acestea, atitudinea lui fiind cinică și raționalistă; în parte ca rezultat al psihologiei științifice. De asemenea, există multă reținere în exprimarea sentimentului religios, excep-

tîndu-se biserica și alte canale speciale. Prozatorul talentat poate trata eficient aceste subiecte, precum și altele, dar de cele mai multe ori ajunge treptat la ideile emoționale, pentru a-i crea cititorului starea de spirit necesară. În versuri, și în special în cîntece, un sentiment personal intens și subtil de un caracter erotic sau de altă natură poate fi exprimat mai nemijlocit și cu mai puțină teamă de ridicol, fiind mai firesc și mai acceptat din punct de vedere social. Desigur, poezia și poeții sînt priviți oarecum pieziș de persoanele extrem de convenționale, practice și prozaice.

Una din funcțiile formei poeziei — adică a despărțirii poeziei în unități de versuri, în loc de a le tipări în continuare, ca în proză — este aceea de a-l anunța vizual pe cititor să se aștepte aici la un gen de exprimare care este diferit de cel al prozei obișnuite, și care cere să fie apreciat prin norme diferite. Altminteri, cititorul l-ar putea aborda într-o stare de spirit prozaică și deci să-l privească ca pe o proză afectată. Forma în versuri îl avertizează s-o perceapă cu un gen special de dispoziție anticipativă; să citească sau să asculte într-un anumit fel; să aștepte anumite trăsături care sînt în mod obișnuit aprobate în poezie, dar sînt privite ca forțate sau artificiale în proză. Acestea cuprind anumite tipuri de limbaj numite „poetice". Ele constau nu numai din termeni poetici specifici, dar și din abateri de la ordinea obișnuită a cuvintelor și de la structura obișnuită a frazei, de dragul ritmului, al rimei, al accentului și al altor efecte estetice. Împărțirea poeziei în versuri este exprimată în vorbire adesea dar nu întotdeauna, ca pe scenă, cu ușoare pauze sau inflexiuni ale glasului.

Forma poetică, în special cu ajutorul muzicii, ajută la relaxarea cerințelor rigide ale logicii, ale simțului practic și ale modurilor cotidiene de a gîndi și a acționa, astfel încît să elibereze fluxul de fantezie din planuri parțial inconștiente. O asemenea relaxare și eliberare se pot întîmpla și în proză, nu numai în poezie; dar poezia le este mai

favorabilă. Ritmurile ei au tendința să exercite un efect imaginativ, hipnotic, asupra raționamentului conștient și un efect stimulator asupra impulsurilor semiconștiente[9]. Vorbirea ei ușor artificială facilitează trecerea de la modurile de gîndire și simțire de toate zilele pe un plan diferit. Acest plan nu este cu totul neinhibat sau ferit de convențiile curente de timp și grup; el presupune noi restricții literare proprii; dar ajută la evitarea unora dintre cele obișnuite. O asemenea tendință spre eliberare psihică și fantezie neîngrădită nu este universală în operele clasate în mod obișnuit drept poezie, dintre care multe sînt cu totul contrarii. Dar ea este destul de obișnuită pentru a fi înscrisă ca specifică pentru poezie — pentru poezie în adevăratul sens al cuvîntului. Există un tip poetic de gîndire și simțire, precum și un tip poetic de limbaj și de aranjament verbal; amîndouă sînt mai apropiate de mit și folclor decît de limbajul științific modern sau de altă proză extrem de raționalistă.

O altă contribuție pe care forma poetică o aduce efectului poeziei este aceea de a încetini procesul lecturii. În lectura vizuală a prozei, cum ar fi literatura și relatările știrilor, omul modern grăbit învață să treacă cu iuțeală peste o pagină, înțelegînd o frază sau un paragraf dintr-o privire. El învață să culeagă cîteva cuvinte cheie și să treacă peste multe altele. La o asemenea grabă, el nu are timp să zăbovească asupra unor cuvinte sau a unor fraze, lăsîndu-le să-i răsune în minte și să-i evoce șiruri de asociații imaginare. El are tendința să prindă doar cele mai comune, mai directe, fundamentale, sensuri de dicționar ale fiecărui cuvînt. Printr-un efort special, sau într-o dispoziție tacticoasă, el *poate* citi proza într-un mod mai reflexiv, cu pauze pentru meditație și reverie; dar viteza vieții moderne nu favorizează

[9] Un acompaniament muzical, ca la cîntec, sporește foarte mult acest efect. John Dewey numește poezia „alături de muzică, cea mai hipnotică dintre toate artele" — atribuind aceasta „autonomiei" ei, fiind închisă și restrînsă în sine (*Art as Experience*, p. 241).

acest lucru. Chiar și în lectura poeziei operează adesea obiceiul răsfoirii rapide, superficiale, care împiedică o apreciere deplină a sunetelor cuvintelor și a asociațiilor lor. Dar forma în versuri exercită o ușoară presiune spre o lectură sau o ascultare înceată, pe deplin asociativă. Cînd este rostită corect cu glas tare, poezia nu este repezită ci pronunțată distinct, cu respectarea corespunzătoare a accentelor și pauzelor indicate de împărțirea în versuri și de semnele de punctuație. De obicei, la sfîrșitul unui vers se aude sau se imaginează o ușoară pauză, deși uneori (pentru varietate, structura frazei cere să se treacă direct la versul următor, fără pauză. Prin pauze frecvente și prin separarea în versuri și fraze care rezultă, cititorul este invitat să zăbovească asupra unui anumit grup de cuvinte, destul de mult pentru a permite puterii lor evocatoare să opereze puțin în mintea sa, trezindu-i un șir vag de imagini emoționale. Acestea pot cuprinde cîteva asociații pur personale, bazate pe propriile sale experiențe. Dar, în parte, ele vor fi determinate din punct de vedere cultural, cum ar fi prin asociații din istoria sau tradiția literară a grupului său social sau din experiențe emoționale împărtășite în comun.

Se spune adesea că natura distinctivă a poeziei constă în puterea ei de evocare (printr-un fel de magie) a unei aure de semnificații vagi, emoționale, pe lîngă semnificațiile de bază, din dicționar, ale cuvintelor. Poezia diferă de știință, se spune, prin cultivarea în mod deliberat a ambiguității; nu numai semnificații duble ci multiple ale unui cuvînt sau ale unei expresii, pe cînd știința se străduiește să îngusteze semnificația fiecărui cuvînt sau semn, cum ar fi „plus" sau „triunghi" la o singură semnificație dacă se poate. (Rareori realizează știința acest țel; mai mult, poate, în logica simbolică). Poezia, pe de altă parte, caută neîncetat cuvinte și expresii care să declanșeze suite emoționale de asociații, dacă se insistă asupra lor; imagini care să sugereze analogii tainice și un simbolism ascuns, astfel încît

semnificația lor să depășească cu mult, pentru cei care au puterea s-o sesizeze, înțelesul sau destinația obișnuită a termenilor. Accentul pus în mod deliberat pe neclaritate și mister este o trăsătură a stilului romantic; dar sensul multiplu se întîlnește într-o oarecare măsură în toate perioadele literaturii. Eficiența ei depinde în parte de alegerea cuvintelor și imaginilor care s-au încărcat cu diverse asociații și afecte într-o anumită limbă și cultură; care s-au încărcat cu afectele speciale pe care dorești să le evoci, căci este ușor să le evoci pe oricare la întîmplare. De asemenea, ele trebuie să fie aranjate în contextul corespunzător, astfel încît să dirijeze asociațiile în direcțiile dorite.

Nu este nevoie de cuvinte „poetice" speciale; cele folosite foarte des, ca „noapte" și „șoapte", s-au banalizat și s-au depreciat printr-o asociație comună. Legăturile culturale pe care se bizuie evocarea poetică sînt temporare și nu pot fi prevăzute pe perioade lungi. De aceea orice poezie tinde să-și piardă mai tîrziu o parte din farmec, dobîndind noi semnificații care pot să se deosebească mult de intențiile poetului, în bine sau în rău. Sentimentele serioase, duioase, sînt în mod deosebit pasibile de a fi distruse de parodii și asociații comice. Este greu să mai iei astăzi în serios versul lui Keats: „Prinde-i strîns mîna și las-o să spună ce-o vrea".

Termenul „vers" are mai multe înțelesuri. El se referă la un singur rînd sau secvență ritmică de cuvinte dintr-o poezie; de asemenea, la „scrierea metrică; cea care este compusă în ritmuri cu măsură; deci, poezie" (Webster). El este folosit uneori pentru distincții apreciative, ca atunci cînd spunem, „aceasta este poezie adevărată, cealaltă este doar vers sau versificare". Nu vom accepta acest contrast apreciativ; dar este bine să păstrăm o distincție între cei doi termeni. *Vers* poate fi luat în sensul unui șir mai îngust de specificații, referindu-se doar la aranjarea cuvintelor și a sunetelor lor, care este caracteristică ma-

jorității poeziei, în rînduri și de obicei și în strofe, cu sau fără metru și rimă.

„Poezie", deci, poate însemna și ceva mai mult: forma în versuri, plus o tendință în general spre o sugestie emoțională mai concentrată, mai intensă, decît se întîlnește de obicei în proză; mai multă eliberare a gîndului și a fanteziei de convențiile obișnuite, logice, practice și de altă natură, o mai mare folosire a imaginilor emotive (adesea cu semnificații simbolice parțial inconștiente) și a tipurilor speciale de limbaj asociate cu ele. Astfel, o compoziție poate fi în „versuri" și fără a fi „poezie", ca formulele publicitare rimate care tratează subiecte prozaice într-un mod prozaic.

Poate oare o compoziție să fie poezie fără a fi în versuri? Rareori; acesta ar fi un caz atipic, limitrof. Dar trebuie să interpretăm „forma în versuri" în sens larg, pentru a cuprinde și versurile neregulate ale lui Whitman, și „versurile libere" moderne. Dacă compoziția sau pasajul are intensitate emoțională concentrată, eliberare psihică, limbaj poetic, un oarecare ritm verbal, și totuși este tipărit în proză continuă, el poate fi numit „poezie în proză" sau „proză poetică". În cele mai multe perioade ale istoriei, gîndirea și imaginația emoțională au găsit o mai ușoară exprimare în versuri sau în cînturi ditirambice. Trecerea de la rostirea ritmică la cea neritmică și invers se făcea mai des și treptat. Acum, atît forma în versuri cît și gîndirea poetică sînt oarecum demodate, căci trăim într-o epocă foarte raționalistă, științifică și practică. Mulți scriitori buni sînt atît de obișnuiți exclusiv cu forma în proză, încît nu s-ar gîndi niciodată să treacă la versuri, chiar dacă acestea ar fi în unele privințe mai potrivite cu gîndurile pe care vor să le exprime. Ei continuă să scrie proză deoarece aceasta este o epocă a prozei, și uneori izbutesc să-și facă proza relativ poetică.

Poezia nu este singura dintre arte care să cuprindă astfel concentrare emoțională, eliberare a fanteziei și celelalte aspecte. Ele sînt atribute co-

mune muzicii, picturii și altor arte. Dar nu este nevoie să le menționăm cînd definim alte arte, pentru că acele arte se diferențiază mai ușor în funcție de mijloace de expresie, de procese, de tipuri de subiecte reprezentate etc. Aici, după cum am menționat mai sus, trebuie să analizăm mai amănunțit tipurile de produse, astfel încît să diferențiem pe această bază artele literare de alte moduri de utilizare a cuvintelor.

Ce este *proza* atunci? Termenul are iarăși o varietate de sensuri acceptate din care putem alege. Webster definește proza, în primul rînd, „limbajul obișnuit al oamenilor în vorbire sau scris"; și, în aceeași definiție, „acel gen al literaturii care nu este turnat în măsură poetică sau ritm; — opus versului și poeziei". Prin extensie mai înseamnă „vorbire sau exprimare imparțială, lipsită de imaginație, uneori prozaică" și „ceea ce este prozaic ca temperament; ... prozaism". E citat Lowell care a spus: „Să vezi lucrurile așa cum sînt... în proza clară ca lumina zilei".

Aceste sensuri sînt foarte diferite, dar există la bază o legătură între ele. Sînt delimitate două mari zone: una, aceea a vorbirii obișnuite; o alta, aceea a gîndirii și a simțirii obișnuite, prozaice și obiective. Proza ca artă și ca ramură a literaturii cade într-o oarecare măsură în ambele zone; în orice caz, mai mult decît poezia. Dar nu în întregime, căci ea variază uneori în direcția ritmului și limbajului poetic, sau în aceea a fanteziei emoționale, ori în amîndouă.

Proza ca artă și ca ramură a artei literare este, prin definiție, îndreptată într-o oarecare măsură spre un efect estetic. Cînd este izbutită, nu-i obtuză sau prozaică, în sensul de a fi greoaie și plicticoasă, preocupată de detalii neinteresante. Povestirile bune în proză mențin atenția încordată și adesea sînt foarte emoționante; dar de regulă ele ajung la acest lucru treptat. Ele nu implică o rupere imediată de realitatea cotidiană, pe care o întîlnim atunci cînd începem să citim poezie, și nici concentrarea de imagini emoționale care

urmează[10]. În general, marea masă a literaturii în proză face mai puține încercări decît majoritatea poeziei de a scăpa de obișnuitele moduri de gîndire și de exprimare raționale și practice; de a se deda la acele zboruri îndepărtate ale imaginației, inspirate de „nebunia divină" și personificate de Pegas.

Atît în poezie cît și în proză, excepțiile sînt numeroase și importante, astfel încît nu se poate trage o linie precisă de demarcație. Este o mare greșeală să se creadă că literatura în proză este neapărat „prozaică", imparțială și obiectivă. Ea merge pînă la extrema opusă în nenumărate basme, viziuni mistice și povestiri despre patimi violente. Începutul cu „A fost odată" ne avertizează să nu ne așteptăm la fapte sobre, demne de crezare. Proza este uneori extrem de condensată și de emoțională, ca în unele nuvele. În general, proza este mai flexibilă și mai adaptabilă, fiind potrivită tuturor tipurilor de gîndire și de exprimare; pe cînd poezia tinde să se rezume mai mult la domeniul fanteziei emoționale. Cînd o compoziție în versuri devine prolixă, neclară și plicticoasă, ea nu este socotită poetică în sensul deplin al cuvîntului. Poezia face de obicei un mare efort de a evita să fie seacă, rece și prozaică, chiar dacă subiectul ei este în sine tot atît de banal ca și șoarecele de cîmp al lui Burns. Proza este adesea intenționat astfel, mai ales atunci cînd caută să se apropie de știință. Ca mijloc de expresie, scrierea în proză se extinde cu mult dincolo de limitele prozei, ca artă literară, și cuprinde multă expresie verbală care nu are nici o pretenție de valoare estetică. Ca artă, proza este doar o diviziune a artei literaturii; dar ca mijloc de expresie, este folosită în multe alte domenii. Proza literară trece pe nesimțite în proză

[10] „Prozaicul", spune Dewey, „este o problemă de descriere și de narațiune, de detalii acumulate și de relații elaborate. El se desfășoară pe parcurs... Poeticul inversează acest proces. El condensează și prescurtează, dînd astfel cuvintelor o energie de expansiune care este aproape explozivă" (*Art as Experience*, p. 241).

ştiinţifică, de obicei în proză ziaristică, în proza oamenilor de afaceri şi în conversaţie obişnuită; astfel încît iarăşi nu există o distincţie precisă şi se întîlnesc multe exemple intermediare.

Mai mulţi autori de teorie literară au obiectat împotriva antitezei dintre poezie şi proză, şi a identificării poeziei cu versurile. „Cuvîntul «proză»", spunea R. G. Moulton[11], „a trebuit să îndeplinească o funcţie dublă: există «proză» care este antitetică «versului», şi există «proză» care este antitetică «poeziei». Acest lucru a avut darul de a identifica «poezia» şi «versul» chiar şi în minţile cele mai cultivate". El continuă să argumenteze că distincţia dintre proză şi vers este superficială, legată de ritm, pe cînd cea dintre proză şi poezie merge pînă la elementele esenţiale ale semnificaţiei şi problemei. „Poetul este creatorul unui univers imaginar, pe care îl umple cu personaje şi incidente închipuite... Romanele moderne, întocmai ca şi *Iliada* şi *Odiseea*, sînt poezie în cel mai deplin sens al cuvîntului. În opoziţie cu aceasta, literatura care este numită proză nu dovedeşte un asemenea act de creaţie; proza se limitează la discutarea a ceea ce există deja... Marea majoritate a poeziei antice este în versuri. Marea majoritate a poeziei moderne este în proză". Moulton face astfel poezia echivalentă cu orice literatură creatoare, care adaugă ceva la suma existenţei. Proza, discutarea necreatoare a lucrurilor existente cuprinde istoria, filozofia, oratoria şi literele. Moulton găseşte un precedent al acestei concepţii despre poezie în semnificaţia greacă iniţială a cuvîntului poet, ca făuritor sau creator.

Încă o dată sîntem nevoiţi să facem o distincţie între aspectele mai profunde ale faptelor şi teoriei şi aspectele verbale, relativ superficiale. În primul caz, de a arăta anumite tipuri fundamentale, permanente, ale literaturii; în celălalt, de a decide ce nume să li se dea. Faptul că „poezie"

[11] *The Modern Study of Literature* (Chicago, Univ. of Chicago Press, 1915), p. 13. *Cf.* Edmund Wilson, „Is Verse a Dying Technique?" în *The Triple Thinkers* (New York, Oxford Univ. Press, 1948), p. 21.

a fost folosit într-un sens extrem de larg de către greci şi de criticii moderni cufundaţi în cultura clasică, nu înseamnă că accepţiile mai noi ale acestui termen sînt greşite. Consensul accepţiei moderne recunoaşte o relaţie strînsă între „poezie" şi „vers", deşi nu le identifică. El recunoaşte forma în versuri (metrice sau libere) ca una dintre caracteristicile tipice ale poeziei, dar nu singura. În sensul modern al acestui termen, a numi o piesă de literatură „poezie" sau „poem" sugerează puternic forma în versuri. Cineva ar fi surprins şi nedumerit să găsească un pasaj de proză descris ca poem. În acelaşi timp, se recunoaşte că poezia mai are şi alte condiţii şi că numai forma în versuri nu îndreptăţeşte o compoziţie verbală să fie numită „poezie". Noţiunea modernă de poezie presupune o serie de mai multe specificaţii, dintre care versul este doar una. Zona cea mai tipică, domeniul literaturii care este poezie în sensul cel mai deplin, are toate aceste specificaţii: formă în versuri plus limbaj poetic şi semnificaţie poetică. De aceea, o scriere poate să nu fie în versuri — să fie scrisă în proză — şi totuşi să aibă alte caracteristici poetice.

Nu este nevoie să recurgem la extrema lui Moulton în ceea ce priveşte nomenclatura — adică să restrîngem concepţia de „proză" la „discutarea a ceea ce există deja". Şi aici, accepţia modernă este total opusă. Ea include în proză toate genurile de literatură de imaginaţie şi de dramaturgie, cu condiţia să nu aibă forma în versuri. Astăzi, distincţia dintre „poezie" şi „proză" se face de fapt, în nouăzeci la sută din cazuri, pe baza faptului dacă bucata este în versuri sau nu. Acesta este criteriul cel mai simplu, cel mai obiectiv de aplicat în clasificarea practică. Pe de altă parte, adesea este greu de făcut o deosebire între „ceea ce există în realitate" şi ceea ce nu există. Mare parte din scrierile istorice, religioase şi filozofice, destinate a fi relatări sobre ale realităţii, sînt acum considerate pură fantezie. Încercările lor de a descrie şi a explica realitatea sînt „creatoare", în felul lor. Adesea este greu de făcut o deosebire

între scrierile care au calități emoționale poetice și cele care nu au.

Pe scurt, antiteza contemporană dintre proză și versuri este încă utilă, cu proza definită mai ales în termeni negativi, ca literatură ce nu este scrisă în versuri. Prozaismul extrem al prozei este atins atunci cînd lipsesc nu numai versurile, dar și limbajul poetic și semnificația poetică. Există în același timp un domeniu vast și diversificat al literaturii, cuprinzînd versul poetic sau poezia în miezul și centrul său. Într-o parte, el se pierde în versul nepoetic, iar în cealaltă în proza poetică.

Din punct de vedere istoric, este bine să înțelegem că versul a fost folosit mult mai mult în literatura antică și medievală decît este astăzi; că a fost folosit pentru a exprima idei foarte prozaice și nepoetice — de exemplu, în știință sau treburile practice, cum este în unele pasaje din Lucrețiu și Hesiod. Proza, ca în romanul modern și în majoritatea pieselor de teatru, este acum folosită de multe ori pentru exprimarea ideilor poetice. Astfel proza ca artă a fost îmbogățită, în parte pe seama versurilor, care au mai decăzut oarecum în ultimii ani. Aceasta face ca scrierile în proză să se apropie adesea de poezie, dar nu devin poezie în sensul deplin al cuvîntului. Este foarte adevărat, după cum spune Edmund Wilson, că „cele mai intense, cele mai profunde, cele mai frumos alcătuite și cele mai cuprinzătoare dintre marile opere de artă literară... au fost scrise uneori în tehnica versului și alteori în tehnica prozei..."[12] Dar nu rezultă că a venit „timpul să înlăturăm cuvîntul «poezie»", sau să-l definim în vreun alt fel, pentru a ține seama de acest fapt. Tactica noastră din această carte, la alegerea dintre definiții potrivnice, a fost aceea de a alege, dacă este posibil, o semnificație destul de convențională, utilizată pe larg și curentă. După cum am văzut, aceasta nu ne împiedică cîtuși de puțin să recunoaștem

[12] *Loc. cit.*

tot felul de fapte importante sau să exprimăm diferite aprecieri despre fenomenele în discuție.

Nu este drept față de proză s-o definim doar în termeni negativi, ca fiind o literatură nepoetică, fără metrică, sau ca acea parte a literaturii care rămîne după ce scoatem versurile. Proza are propriile sale caracteristici pozitive; propriile sale ritmuri neregulate, cadențe și eufonii, adesea mai subtile decît cele ale versurilor și eficiente din punct de vedere estetic în felul lor. Are propriile sale moduri de exprimare a gîndurilor și a sentimentelor, care se pot înălța ca valoare tot atît de mult peste nivelul conversației obișnuite în proză ca și orice altă artă peste nivelul folosirii neîndemînatice a mijlocului ei de expresie. Literatura în proză este complet legată de „limbajul obișnuit al oamenilor" sau de gîndurile lor obișnuite. Formele ei, care au fost studiate cu mai puțină grijă și mai puțin respect de teoreticieni decît cele ale poeziei, nu sînt mai puțin variate. Ele sînt mai adaptabile decît versurile pentru a exprima numeroase tendințe fundamentale ale gîndirii moderne; în special atitudinile raționaliste, realiste și practice. Majoritatea modernilor o preferă pentru orice lucrare literară întinsă; Pegas rămîne adesea în urmă atunci cînd este silit la mai mult decît un scurt zbor liric, iar efortul de a-l menține în zbor de-a lungul unui întreg poem epic sau dramatic depășește capacitățile celor mai mulți scriitori de acum sau de oricînd.

Literatura este definită de Webster mai întîi în sensul lingvistic larg, ca „totalitatea scrierilor păstrate aparținînd unei anumite limbi sau unui anumit popor"; apoi ca artă: „acea parte a ei care se remarcă prin formă sau expresie literară, spre deosebire de ziaristică sau de alte scrieri literare efemere; beletristică". Un citat din J. Morley ilustrează acest ultim sens într-un mod puternic apreciativ: „Literatura constă din toate cărțile... în care adevărul moral și pasiunea umană sînt atinse cu o anumită largheță, echilibru și atracție a formei".

Oricît de largi ar părea, ambele sensuri sînt prea înguste pentru a fi de mare utilitate în estetică și în istoria culturii. În primul rînd, amîndouă se rezumă la *scrieri*. Acest lucru pare rațional din punct de vedere etimologic, deoarece „literatură" derivă din cuvîntul latinesc care înseamnă „literă". Dar știința modernă recunoaște importanța unei vaste părți a literaturii nescrise, transmisă oral din culturile preistorice și primitive, inclusiv cele recente ca aceea a indienilor americani. Nu este o contradicție de termeni să vorbim despre „literatură orală", ci o extensie utilă a acestei noțiuni dincolo de semnificația ei inițială, etimologică. Dezvoltarea formelor literare a progresat mult mai departe fără ajutorul limbii scrise decît și-au închipuit primii cercetători. Operele scrise din antichitate, socotite cîndva ca începuturile literaturii, sînt acum privite ca tîrzii și sofisticate în comparație cu izvoarele nescrise din care s-au dezvoltat. Operele moderne pot fi înregistrate pe discuri sau filme. Trebuie să ne revizuim acum concepția despre literatură, pentru a include orice compoziție verbală, fie ea scrisă sau orală; ori să găsim un nou nume pentru această artă lărgită. Prima soluție este mai ușoară și cîștigă tot mai mult teren.

Cel de-al doilea sens, pe care îl folosește Morley, este apreciativ; de aceea trebuie evitat în estetică, pentru motivele arătate mai sus. Pentru a fi cît mai utilă în cercetarea științifică a artelor din cultura umană, noțiunea noastră despre literatură trebuie să includă atît poemele, piesele și romanele bune, cît și pe cele proaste; de asemenea, o bună parte a ziaristicii și a altor scrieri care nu sînt prea sigure de nemurire. În conformitate cu definiția noastră generală despre artă, ea trebuie să includă nu numai operele bune și frumoase, ci și toate celelalte compoziții verbale care sînt destinate să aibă valoare estetică și toate exemplele de tipuri recunoscute cum ar fi romanele, sonetele și epopeile, care sînt produse de obicei cu un scop estetic. Nimic nu ne împiedică să calificăm un roman ca fiind slab, numai fiindcă l-am clasat ca roman și ca produs literar.

Dacă acceptăm de la bun început definiția estetică a „artei", poate că este de ajuns să continuăm prin a defini literatura ca „arta de a folosi cuvintele"; sau, ceva mai pe larg, ca „arta de a combina și a aranja cuvintele scrise sau rostite și semnificațiile lor". Dacă acea concepție fundamentală a „artei" are nevoie să fie repetată, se poate adăuga „în moduri care produc de obicei, sau sînt destinate să producă, un efect estetic". (Cuvîntul „estetic" trebuie, desigur, să fie definit separat.)

Natura mijlocului de expresie — cuvinte scrise sau rostite și semnificațiile lor — este de ajuns în sine pentru a distinge literatura de toate celelalte arte, în afară de acele arte cum ar fi cîntecul și caligrafia care combină cuvintele cu alte ingrediente. Printre modalitățile în care acest mijloc de expresie diferă de cel al altor arte se află și împărțirea sa în limbi total diferite, legate de rasă și națiune. Nici un alt mijloc de expresie artistică nu diferă atît de mult de la un grup cultural la altul. În ciuda numeroaselor paralelisme în semnificațiile diferitelor limbi, diferențele lor de sunet și de sintaxă produc multe diferențe în forma literară, între diferitele grupuri lingvistice.

Nici un tip special de procedee sau tehnici nu este recunoscut ca fiind propriu literaturii, cu excepția celor bazate pe diferite tipuri de produse. Vorbim despre „tehnica dramatică" sau despre „versificație" sau despre „meșteșugul nuvelei". Dar acestea nu sînt decît denumiri pentru ocupația generală de a compune drame, versuri sau nuvele; ele nu indică nici o tehnică specială analoagă cioplirii sau turnării din sculptură.

Tipurile principale de produse pot, totuși, să fie folosite pentru a ne ajuta să distingem literatura de alte arte și de folosirea neartistică a cuvintelor. Ele clarifică noțiunea de literatură, indicînd extensia ei și diviziunile ei principale.

Cele două tipuri principale de produse sînt poezia și proza. Fiecare dintre aceste tipuri poate fi subdivizat, dar acest lucru este mai bine să fie făcut de înseși definițiile poeziei și prozei. Versurile nepoetice și proza poetică sînt diviziuni limitrofe, intermediare, ale literaturii.

Literatura, deci, poate fi definită ca *arta de a combina și a aranja cuvintele scrise sau rostite și semnificațiile lor în moduri care produc de obicei, sau sînt destinate să producă, un efect estetic. În ceea ce privește mijlocul de expresie lingvistic, ea este împărțită în literatură engleză, literatură latină etc. În ceea ce privește forma produsului, ea este împărțită în poezie, versuri și proză, categorii care se suprapun. Proza poetică și versurile nepoetice sînt intermediare între acestea.*

Poezia este un gen de literatură, de obicei compusă în versuri, cu oarecare regularitate (metrică sau de alt fel) în aranjarea sunetelor cuvintelor, pe lîngă o sugestivitate emoțională relativ concentrată, cu ajutorul imaginilor emotive, și o tendință de eliberare psihică în exprimarea dorinței, emoției și imaginației. Ea este adesea ambiguă, sugerînd analogii prin metaforă și simbol, și exprimată prin tipuri distincte, adecvate, de limbaj și de structură a frazei numită limbaj poetic. Literatura care posedă toate aceste trăsături este poezie în sensul cel mai deplin și în forma cea mai tipică; aceea care posedă doar cîteva, dar nu pe toate, este mai puțin tipică și se află la granița dintre poezie și versul nepoetic, sau dintre poezie și proză. Un produs sau un exemplu individual, complet, al artei poeziei este un poem. Poezia se poate întîlni ca parte a unei opere care altminteri nu este poetică; de exemplu, ca un pasaj liric dintr-o piesă în proză sau un roman. Părți ale unui poem pot tinde spre vers nepoetic sau proză. Printre principalele tipuri tradiționale de poezie și poem se află poezia epică, poezia lirică și drama poetică; de asemenea, unele tipuri bazate pe o schemă verbală cum ar fi sonetul.

Proza este literatura compusă într-o formă care seamănă cu vorbirea obișnuită, lipsindu-i metrica, împărțirea în versuri sau regularitatea vădită a sunetelor cuvintelor. Ea este scrisă de obicei în paragrafe continue. Sugestivitatea ei emoțională, dacă există, tinde să fie mai curînd difuză și treptată decît concentrată. Ea este adesea obiectivă, realistă și în acord cu convențiile practice și logice ale gîndirii și vorbirii obișnuite; dar nu este neapărat astfel, mergînd adesea pînă la extremele opuse. Este extrem de flexibilă și adaptată fie imaginației, fie realismului conștient și raționalismului. Printre principalele tipuri de literatură în proză se află romanul, nuvela, drama în proză, eseul și tratatul.

Proza poetică sau poezia în proză este un gen de literatură, scrisă în formă de proză (nu în versuri) care posedă una sau mai multe din următoarele trăsături într-o măsură neobișnuit de mare pentru proză: (*a*) *ritmuri sau scheme de sunete ale cuvintelor;* (*b*) *limbaj poetic;* (*c*) *sentimente și imagini poetice.*

Versurile sînt un gen de literatură, scrisă în versuri sau rînduri separate, avînd o anumită regularitate a sunetelor cuvintelor, în ceea ce privește ritmul, rima, aliterația sau în alte privințe. Ele cuprind majoritatea poeziei, care posedă și însușirile suplimentare menționate mai sus, și de asemenea versurile nepoetice, care nu posedă acele însușiri.

13. **Dansul și baletul; actoria; pantomima**

„Două arte subordonate“, spune Symonds, „care merită să-și aibă locul în orice sistem de estetică... sînt dansul și actoria. Dansul folosește făptura omenească vie și prezintă sentimente sau acțiuni, pasiunile și faptele omului, prin mișcări artificiale cultivate ale corpului. Elementul de frumusețe pe care îl posedă, independent de frumusețea dansatorului, este ritmul. Actoria sau

arta mimării au același subiect, însă nu în condi-

țiile unui ritm determinat, ci ca o reproducere ideală a realității. Actorul este ceea ce reprezintă, iar elementul de frumusețe din arta sa este perfecțiunea sau realizarea. Datoria sa ca artist este de a ni-l înfățișa pe Oreste sau pe Othello, nu atît așa cum a fost Othello sau Oreste, ci așa cum ar trebui să fie esența tragediilor lor, încorporate ideal în acțiune. De obicei el interpretează gîndul unui poet și încearcă să prezinte o concepție artistică într-o formă secundară de artă, care are avantajul propriei lui personalități în joc."

Am respins deja ideea tradițională că dansul și arta dramatică sînt arte subordonate sau minore. Importanța lor în istoria culturii indică contrariul, fără să mai ținem seama de problema valorii estetice generale. Tendința teoreticienilor de a le subestima este o rămășiță a multor prejudecăți învechite, bazate în parte pe disprețul puritan față de frumusețea trupească și distracții; în parte pe rangul social inferior al actorilor și dansatorilor. Ea se mai datorează în parte și faptului că pînă în timpurile moderne nu s-a găsit nici un mijloc de a se înregistra și păstra arta unui mare dansator sau actor. Notația coregrafică este cu totul nepotrivită pentru acest scop. În actorie, s-a păstrat numai factorul verbal, textul dramatic, în afară de unele îndrumări regizorale. Acest lucru a avut darul de a-i face pe istorici să considere actoria și regia teatrală doar ca o aplicare sau o slugă ascultătoare a dramaturgiei. Arta nenumăraților mari actori și dansatori a dispărut, cu excepția relatărilor entuziaste dar nu prea demne de încredere ale admiratorilor lor.

Situația se schimbă acum cu repeziciune. Fotografia de film, cu sunet și culoare, nu a izbutit încă să înregistreze în mod corespunzător dansul sau actoria; dar este pe cale s-o facă. În același timp, ea influențează aceste arte în direcții proprii naturii ei, ca mijloc de expresie. Ea poate arăta detalii subtile, pe care publicul teatrului de altădată nu le sesiza. Filmul, de exmplu, poate prezenta într-o succesiune rapidă diferite aspecte ale unui dansator sau actor, de aproape și de departe, din stînga și din dreapta, de sus și de jos. El poate înregistra într-o sincronizare exactă acompaniamentul muzical și timbrul glasului, oricît de încet ar fi. Acest nou mijloc de expresie nu numai că înregistrează, dar și ajută compoziția creatoare, punerea în scenă și regia, în cooperare cu cuvîntul scris.

Symonds supraestimează factorul reprezentării sau al „mimării" în dans. El este într-adevăr important, dar factorul prezentat direct este adesea tot atît de accentuat sau chiar mai mult. Acesta din urmă cuprinde nu numai ritmul, dar și toate celelalte componente vizuale — linie, culoare, textură, formă spațială etc. — toate puse în mișcare și percepute ca o serie temporală. Cu ajutorul costumului și al luminilor teatrale, dansul poate deveni o succesiune de scheme picturale sau sculpturale complexe, îmbinate cu forma muzicală. Cu ajutorul scenografiei, el încorporează perspectiva în profunzimea spațiului.

Definițiile din Webster pentru „dans" sînt clare și specifice. A dansa înseamnă „a executa, singur sau împreună cu alții, o succesiune ritmică și schematizată de mișcări, de obicei după muzică; a face pași mărunți, a luneca sau a sălta ritmic". Dansul, ca substantiv, după acest dicționar, înseamnă:

> O serie de mișcări executate cu corpul, cu membrele sau împreună, în ritm; o serie de salturi, de pași mărunți sau mari, de obicei în concordanță cu muzică, bătăi din palme sau alte sunete ritmice ca expresie a unui sentiment colectiv, a unui ritual religios, a unui spectacol teatral, a unui mijloc de educație fizică, a unei distracții mondene sau, mai ales în epoca modernă, a unei forme de artă; de asemenea, actul sau tehnica de a dansa... Aplicat accepției europene, dansul denotă de obicei o etalare a măiestriei mișcării ritmice, uneori cu elemente scenice sau mimetice...

Acest lucru este în concordanță cu definiția din *Encyclopaedia Britannica*[13] a dansului ca „mișcare ritmică a uneia sau a tuturor părților corpului, în acord cu o schemă de acțiune individuală sau conjugată care exprimă sentimente sau idei".

Principalul mijloc de expresie fizic este, deci, corpul viu cu posibilitățile lui de mișcare. Dar costumul și alte accesorii folosite uneori de dansator nu trebuie să fie trecute cu vederea, căci ele contribuie în mare măsură la efectul total. De remarcat printre acestea sînt măștile care transformă și uneori dezumanizează personalitatea dansatorului, eșarfele fluturate a căror mișcare ondulată întregește unduirea liniilor corpului, și tamburinele și castanietele care accentuează ritmul.

Dansul ca artă combinată cuprinde printre materialele sale acompaniamentul ritmic și de obicei muzical, precum și tobele și celelalte instrumente care îl realizează. Iluminatul, fie prin torțe fie prin reflectoare electrice, este un factor ajutător.

Baletul a ajuns să însemne „un dans teatral cu un caracter artistic; în special, un dans de ansamblu... Un gen de dans artistic deosebit de toate celelalte prin mai marea varietate, complexitate și expresivitate a mișcărilor sale" (Webster). În balet, ca varietate a artei teatrale, mijlocul de expresie își însușește întreg aparatul complex al scenei, inclusiv decorurile și rampele sau platformele, statice ori mobile. Ca artă combinată, baletul cuprinde trei arte componente principale: dansul, muzica și scenografia; aceasta din urmă cuprinde mai multe arte vizuale, cum ar fi costumul, decorurile, iluminatul și alte accesorii ale scenei. În plus, este nevoie de un regizor care să le coordoneze.

Produsul dansului ca artă este *un* dans sau balet; de asemenea, partitura coregrafică sau alte îndrumări ale acestora. Ca formă, dansul este

[13] „Dans", de Camilla H. Wedgwood (ed. a 14-a).

mobil și temporal; dezvoltat în cele trei dimensiuni ale spațiului și în timp. Pentru privitor, el este de obicei audiovizual, cu factorul vizual predominant. Ritmurile vizuale sînt sincronizate cu cele auditive și într-o oarecare măsură ajutate de ele. Uneori dansatorii produc sunete ritmice, cum ar fi cel de a bate din picioare sau de a scoate strigăte de luptă, dar de obicei sunetele sînt executate de alții. Pentru dansator, arta sa este pregnant cinetică și chinestezică, precum și vizuală și auditivă; el comunică aceste sugestii chinestezice ca parte a formei totale. Ele, la rîndul lor, pot sugera stări de spirit, personaje și povestiri.

Crearea sau compunerea baletelor, în special a elementului dansant din ele spre deosebire de muzică sau scenografie, este numită „coregrafie" sau „coreografie". Aceste denumiri se aplică și procedeelor și simbolurilor de notație în care sînt consemnate formele dansului, ca îndrumări pentru execuție. Termenul mai restrîns de „stenocoregrafie" este folosit uneori numai pentru notație, spre deosebire de proiectarea creatoare. Patinajul artistic a dezvoltat și el un sistem de notație pentru îndrumarea mișcărilor complexe pe gheață ale indivizilor sau grupurilor[14].

Atît dansul cît și baletul sînt de obicei executate pe o scenă sau pe pămînt. Dar de curînd, termenul „balet" a fost extins la mișcări de grupuri organizate cu scopuri artistice, executate de patinatori pe gheață, patinatori pe rotile, de înotători pe sufrafața apei sau de înotători sub apă în bazine de sticlă[15]. Mișcările acestora din urmă par să imite zborul. Evoluțiile în masă ale aviatorilor se aseamănă și ele cu baletul în anumite privințe, și pot fi executate ca spectacol. Mișcările ritmice ale unor forme abstracte, ca în film, au fost numite „dansuri". Astfel noțiunile de bază ale dansului, ca artă a mișcării ritmice, și ale baletului, ca artă a mișcării ritmice în grup,

[14] Vezi „Patinaj", *Encyc. Brit.*, ed. a 14-a.
[15] Vezi coperta și p. 13 din revista *Life*, 27 august 1945.

pot fi extinse mult dincolo de semnificațiile lor restrînse, tradiționale.

Să formulăm acum din nou definițiile „dansului" și „baletului" după cum urmează:

Dansul este o artă a mișcării ritmice a corpului, care prezintă observatorului o succesiune ordonată de scheme vizuale mobile ale liniilor, volumelor și culorilor. Posturile și gesturile din care acestea sînt formate sugerează experiențe chinestezice de încordare, relaxare etc. și stări sufletești și atitudini legate de ele. Ele mai pot reprezenta personaje imaginare, acțiuni și povestiri. Dansurile sînt executate de o persoană, de două sau mai multe într-o coordonare mutuală; mai pot fi făcute să danseze și unele animale sau marionete. Mișcările sînt de obicei sincronizate cu sunete muzicale sau cu alte sunete ritmice, și în parte ajutate de ele. În formele teatrale, ele sînt adesea combinate cu efecte adecvate ale scenografiei (costume, decoruri, lumini și alte accesorii scenice). Ele sînt proiectate și într-o oarecare măsură înregistrate prin notație coregrafică, schițe, filme și în alte moduri. Stilurile de dans cuprind reprezentări rituale primitive, gesturi simbolice, ca în India, scheme de dansuri populare și țărănești, dansul ușor pe poante din baletul european clasic, reactualizări grecești și experimente moderne în mișcarea decorativă și expresivă. O mare varietate de interese și motive au influențat dansul de-a lungul timpului, inclusiv magia, religia, solidaritatea de grup, educația fizică, spectacolele teatrale și recreațiile.

Baletul este o varietate a dansului sau a altor mișcări de grup în ritm avînd scopuri artistice sau distractive, prezentat de obicei într-un teatru de către dansatori care se mișcă într-o coordonare complexă cu ajutorul muzicii și al scenografiei. El cuprinde de obicei prezentarea dramatică a unei povestiri prin pantomimă, precum și prezentarea unor modele vizuale schimbătoare într-o succesiune ordonată.

Dansul modern sau de salon este un tip popular de dans în grup, executat de perechi sau grupuri mai mari, mai mult pentru participarea în masă decît pentru a fi privit, și constînd din forme mai simple care cer mai puțină măiestrie tehnică.

Actoria, după Webster, este „arta sau practica de a interpreta sau personifica pe scenă". Această definiție este în același timp și prea largă și prea restrînsă. Actoria nu cuprinde interpretarea muzicală instrumentală pe scenă. Pe de altă parte, actoria nu trebuie neapărat să fie pe o scenă; ea poate fi într-un film, într-un studio de radio sau de televiziune, sau într-un circ, un salon sau o piață publică; de fapt, oriunde. Ea este clasată de obicei ca o artă teatrală din cauză că se consideră că actoria cea mai importantă este interpretată sau reprezentată la teatru; dar, la drept vorbind, actoria nu se rezumă la scenă sau la teatru, ca structură fizică.

Actoria se suprapune cu arta interpretării muzicale, ca în operă și în concertul vocal dramatic, unde se cere personificare. Ea se suprapune cu arta dansului; aceasta din urmă, fiind deseori dramatică, cuprinde abilitate actoricească. Ea diferă de dans prin faptul că nu dezvoltă succesiunea decorativă a mișcărilor cu tot atîta minuțiozitate. Reprezentarea este un țel dominant în această artă, iar grația mișcării îi este adesea sacrificată.

Pantomima, ca artă distinctivă, este un gen de actorie sau interpretare dramatică în care personajele și povestirile sînt reprezentate prin „spectacol mut", sau gesturi mimetice și expresii faciale, de obicei fără cuvinte. În prezent, rareori este practicată ca artă independentă[16], dar formează un factor important în cea mai mare parte a actoriei și a dansului teatral. În balet, se renunță de obicei la cuvinte, iar dansul este o combinație de pantomimă și mișcare decorativă, accentul variind cînd pe una cînd pe cealaltă. Pantomima ca gest mimetic și expresie facială se în-

[16] E. Souriau o clasează ca pe una dintre cele paisprezece arte principale, și ca replică reprezentativă a dansului (*La correspondance des arts*, p. 97).

tîlnește împreună cu cuvinte și muzică în dansul primitiv și în vodevilul modern. Ea se întîlnește împreună cu cuvinte în majoritatea actoriei vizibile. În filmul mut, pantomima era completată prin cuvinte imprimate. Acțiunea mimetică din dansul primitiv și din ritualul religios se presupunea că are o funcție magică de a provoca genul de acțiune sau eveniment înfățișat — de exemplu, o aversă de ploaie sau o vînătoare reușită.

Vorbirea este de obicei o parte importantă a actoriei și poate deveni extrem de importantă, ca la radio, atunci cînd actorul nu este văzut. De aceea actoria, în această privință, este legată de literatură și constituie principalul ei mod de interpretare publică. Ea este socotită uneori ca o simplă rostire cu glas tare a textului tipărit. Dar ea poate deveni mult mai mult. Textul tipărit lasă atîta imprecizie în ceea ce privește felul de a rosti, gesturile însoțitoare, expresia feței etc., încît actorul este silit să realizeze acești factori ai interpretării mai mult sau mai puțin independent. În plus, actoria variază foarte mult după cum încearcă să urmeze intențiile autorului sau implicațiile literale ale textului. Actorul introduce întotdeauna în oarecare măsură propria sa personalitate; adesea chiar foarte mult, atunci cînd este celebru și independent[17]; sau trebuie să urmeze ideile regizorului cu privire la ceea ce i-ar plăcea publicului.

Actoria se aseamănă și cu procesul de practici rituale sau ceremoniale, ca într-o biserică. Preotul creștin de obicei nu personifică pe nimeni, deși unele din actele sale sînt simbolice. Dar unele ritualuri sînt și reprezentații dramatice, în special în culturile primitive, și de aceea unii preoți trebuie să *joace*, în sensul dramatic al cuvîntului. Reprezentația poate fi stilizată și amestecată cu un simbolism abstract, ca în sacrificarea unui animal pentru a simboliza moartea unui zeu.

---

[17] Vezi comentariul lui Marcel Proust privind interpretarea dată de Berma teatrului lui Racine (*The Guermantes Way*, New York, 1930, p. 57).

Să definim acum din nou „actoria" ca: *arta de a reprezenta un personaj imaginar sau unul real, un altul decît actorul însuși, de obicei într-o interpretare dramatică, prin trăsături sugestive ale vorbirii, gestului, ținutei, expresiei feței sau printr-o combinație a acestora, adesea cu ajutorul unui costum adecvat, al unui machiaj potrivit și al altor accesorii teatrale.*

Reprezentarea unui personaj real, cum ar fi un alt actor binecunoscut, este numită acum în mod obșinuit „personificare". Acest termen poate fi aplicat și oricărei reprezentări dramatice.

Actoria și dansul dramatic sînt numite adesea „arta mimei" (*Mimik*, în germană). Dar aceasta presupune o concepție prea îngustă; ele cuprind nu numai imitație, ci și imaginație creatoare și producerea de forme noi, originale.

Anumite meșteșuguri constitutive din arta actoriei mai sînt practicate și în altă parte, și pot fi privite ca arte independente: de exemplu, acela al *exprimării orale*, al *elocvenței sau elocinței*. Acest meșteșug este strîns legat de literatură și poate cuprinde citirea cu glas tare a literaturii nedramatice, cum ar fi poezia lirică și discursurile. „Elocvența" este uneori socotită ca o artă independentă; cîndva s-a bucurat de un statut social foarte înalt, întrucît regi și nobili nu se rușinau să fie oratori.

Definiția actoriei, propusă mai sus, cuprinde mijlocul de expresie, procesul și produsul. Ea nu presupune, desigur, că un actor folosește întotdeauna toate aceste mijloace sau că are ca scop doar reprezentarea. El se poate bizui doar pe pantomimă. Interpretarea sa în ansamblu poate cuprinde nu numai actorie, ci și dans, cîntat la flaut, jonglerie sau orice alt gen de divertisment; el poate fi, de asemenea, regizor și dramaturg. Multe actrițe atrag publicul mai mult prin frumusețea lor fizică decît prin măiestria actoricească. Acest lucru nu afectează corectitudinea de a defini arta actoriei în modul restrîns propus.

14. Dramaturgia și teatrul

Termenul „artele teatrului" se aplică unui grup de arte care sînt de obicei preocupate de reprezentarea într-un teatru în special a pieselor de teatru sau a dramaturgiei. Relațiile dintre ele sînt complexe și importante, și există o mare ambiguitate în termenii folosiți pentru a le desemna.

Sensul principal al cuvîntului „teatru" este „un edificiu pentru reprezentații sau spectacole dramatice". Prin asociație, el este folosit și pentru aceste reprezentații dramatice, precum și pentru textele lor scrise: „Dramaturgia, în special aceea a unei anumite țări sau perioade. Literatura sau reprezentarea dramatică; ca, teatrul britanic; teatrul modern. Operele dramatice la un loc, ca, teatrul lui Dryden". De asemenea, pentru „Materialul sau metoda potrivită pentru o producție teatrală; de pildă, o piesă nu este un teatru bun". Mai există termenul *arte teatrale*, folosit mai rar, cu sensul „artele de a produce efecte potrivite pentru prezentarea teatrală". (Toate aceste definiții sînt din Webster.) Ceea ce Webster nu precizează este că „teatru" mai este folosit și ca denumire pentru întreg domeniul prezentării teatrale, cu toate diversele arte care sînt cuprinse.

„Dramă" se aplică, de asemenea, atît literaturii dramatice cît și artei reprezentării dramatice; ea este, se spune în Webster:

1. O compoziție, acum de obicei în proză, aranjată pentru a fi pusă în scenă și destinată a înfățișa viața sau un personaj ori a spune o povestire prin acțiuni și, de obicei, prin dialog tinzînd spre un anumit rezultat bazat pe ele: o piesă de teatru. Ea este destinată, sau compusă în scopul de a fi interpretată de actori pe scenă. 2. Ca urmare, într-un sens generic sau colectiv, arta dramatică, literatura dramatică sau îndeletnicirile legate de ele; de pildă, o persoană pricepută sau versată în dramă; un pasionat al dramei.

Avem astfel trei idei de bază: (a) clădirea teatrului, cu instalațiile ei fizice; (b) un text literar sau un grup de texte scrise pentru a fi reprezentate într-un teatru sau ca pentru o asemenea reprezentare; (c) prezentarea teatrală sau punerea în scenă, de obicei pe scena unui teatru.

Fiecare din aceste idei indică un tip diferit de mijloace de expresie, de procedee și de produse; o artă diferită sau un grup de arte diferite. Sensul *a* este legat de arhitectură; clădirea unui teatru este un produs al arhitecturii și al meșteșugurilor asociate, cum ar fi iluminatul electric și ingineria acustică. Forma clădirii este în mare parte determinată de funcția ei: aceea de a oferi un cadru pentru prezentarea teatrală; de asemenea, de stilurile care predomină în arhitectură și în alte arte vizuale. *Proiectarea și construirea teatrelor* este astfel o ramură a arhitecturii și a artelor anexe.

Sensul *b* este legat în mare parte de o ramură a literaturii: drama scrisă, în proză sau în versuri. Aceasta este, desigur, strîns legată de reprezentarea dramatică; o dramă este o serie de îndrumări pentru detalii de interpretare și punere în scenă. Totuși, drama ca literatură își are viața ei proprie separată de teatru. Este citită în gînd și discutată ca orice altă ramură a literaturii. Mijlocul ei de expresie și meșteșugurile ei sînt diferite, fiind legate în special de aranjarea cuvintelor ca simboluri scrise. Pentru a se evita confuzia, ea trebuie să fie numită cu o denumire diferită. Este mai frecvent numită „dramă" decît „teatru", și această din urmă denumire ar trebui evitată în acest context. Cînd există pericolul de a se crea confuzie, se poate specifica „dramă literară", „literatură dramatică", „text dramatic", „scenariu dramatic", „scriere dramatică" sau „dramaturgie". Definiția poate fi reformulată în acest sens:

Drama: o compoziție verbală adaptată, sau aranjată pentru a fi adaptată, reprezentării teatrale; constînd de obicei din cuvinte pentru a fi rostite și conținînd de obicei unele îndrumări pen-

tru interpretare actoricească și alte detalii pentru reprezentare; o piesă de teatru; de asemenea, arta de a scrie asemenea compoziții. Principalele tipuri ale dramei sînt tragedia, comedia, tragicomedia, misterele, moralitățile, opera, farsa, melodrama și drama cinematografică sau filmul spectacol.

Termenul „dramă" este uneori restrîns la unul dintre aceste tipuri de piese sau filme, în special acela care conține un conflict emoțional încordat și serios; dar cuvîntul în acest sens ar putea fi înțeles greșit, așa încît nu este recomandat. Definiția propusă a dramei este destul de largă pentru a cuprinde scenarii sau îndrumări scrise pentru pantomimă, care nu conțin nici un cuvînt de rostit și care nu sînt destinate să apară ca literatură. Totuși, acestea nu vor fi exemple tipice ale dramei.

Sensul *c* se referă la prezentare sau interpretare. Deși de obicei are loc în clădirea unui teatru (inclusiv amfiteatre, arene etc.), ea poate să aibă loc oriunde. Shakespeare este uneori prezentat pe o peluză sau într-o piață publică, fără scenă. Dramele cinematografice sînt prezentate mecanic într-un teatru, dar nu sînt interpretate acolo de actori. Într-un teatru, pot fi prezentate multe lucruri în afară de drame: concerte, conferințe, slujbele religioase etc. Cu toate acestea, asociația dintre dramă și teatru este atît de strînsă, încît fiecare are tendința să-l sugereze pe celălalt.

Cînd se are în vedere acest sens, putem evita confuzia spunînd „reprezentare dramatică", „prezentare dramatică" sau „interpretare dramatică" în loc de termenii mai vagi „dramă" sau „artă dramatică". „Prezentare sau interpretare dramatică" este la fel de limpede. Termenul „artele teatrului" nu a prea găsit ecou, dar cel de „arte teatrale" este folosit în mod curent. Pluralul este preferat din cauza marii diversități de meșteșuguri cuprinse. Definiția noastră revizuită sună astfel:

Artele teatrale sau *artele teatrului: arta combinată sau artele de a produce efecte potrivite pentru prezentarea teatrală sau reprezentarea dramatică, în special a dramelor vorbite într-o clădire de teatru. Ele cuprind ca meșteșuguri componente și ca factori ai produsului artele actoriei, regiei, scenografiei, punerii în scenă, costumelor, machiajului, luminilor, muzicii, dansului și filmului. Sînt incluse atît reprezentarea propriu-zisă a acestor arte, cît și scrierea, plănuirea, conducerea, pregătirea și proiectarea legate de ele. Tipurile obișnuite de reprezentații teatrale sînt piesele de teatru, operele, spectacolele de vodevil și baletele.*

15. **Cinematografia; filmul. Desenele animate**

Aceasta este o artă nouă, care suferă schimbări rapide, fundamentale, atît în ceea ce privește tehnica cît și în utilizările artistice ale tehnicii. Ea nu și-a găsit încă un nume unitar, universal acceptat. Ea nu figurează, desigur, în clasificările estetice tradiționale ale artelor. După cum am văzut, răstoarnă multe presupuneri înrădăcinate în privința artelor — de exemplu faptul că pictura este o artă pur spațială și o artă a repausului, nu o artă temporală.

Denumirea „cinema" este acum preferată în Europa, dar este foarte puțin folosită în Statele Unite, unde această artă s-a dezvoltat mai mult la începuturile ei. Este o formă prescurtată a termenului „cinematografie", pe care Webster îl definește ca „știința și arta de a produce iluzia mișcării cu ajutorul imaginilor în mișcare", de unde și „cinematograf", un aparat de filmat sau de proiecție. „Cinematografie", se spune în Webster, înseamnă „un film; de asemenea, în forma articulată, filmele în general." Denumirea de „cinematografie" este analoagă cu „fotografie", dar este prea lungă pentru uzul general. Termenul englez *„motion picture"* este definit de aceeași sursă ca „o serie de imagini, de obicei fotografii, prezentate ochiului într-o succesiune foarte rapidă, cu unele sau toate obiectele din imagine reprezentate

în poziţii succesive uşor schimbate, şi producînd, din cauza persistenţei văzului, efectul optic al unei imagini continue în care obiectele se mişcă. În mod specific, un film-spectacol". „Film" este definit în Webster ca „o peliculă subţire, flexibilă şi transparentă de nitrat de celuloză, acetat de celuloză sau dintr-un material similar, acoperită cu o emulsie fotosensibilă, folosită pentru a lua fotografii... De unde, un film de cinematograf; de asemenea, la plural sau atributiv, filmele de cinematograf în general". Numai una dintre aceste definiţii se referă la o *artă*, dar vorbirea curentă este plină de referiri la „arta cinematografului" şi „arta filmului".

Cuvîntul „film" se referă în primul rînd la unul dintre materialele folosite în această artă: la fîşia de film pe care sînt fotografiate scenele şi, de asemenea, la fîşia care este trecută apoi prin aparatul de proiecţie pentru proiectarea imaginilor pe un ecran. Prin extensie, şi din cauză că este un cuvînt scurt şi uşor, a ajuns să însemne şi întreaga artă a plănuirii, a procedurii şi a prezentării filmelor de cinematograf.

Istoria este plină de asemenea extensii ale semnificaţiilor, în care noţiunea unui anumit material sau a unei anumite tehnici este lărgită pentru a cuprinde un grup de produse asociate, sau poate un grup de alte materiale şi tehnici folosite şi ele la realizarea acestor produse. Drept rezultat, nu se ştie precis dacă cuvîntul este folosit în sensul său iniţial sau în cel extins; dar experienţa a arătat că acesta din urmă poate fi acceptat şi înţeles pe deplin fără nici o confuzie. Nu există nici un inconvenient atît timp cît materialul sau tehnica iniţială rămîne încă în plină folosinţă pentru realizarea acelui gen de produs. Dar ce se va întîmpla dacă, în viitor, filmele de cinema vor ajunge să fie făcute fără să se mai folosească filme? Atunci se va ridica problema dacă se va mai putea spune despre ele „arta filmului". Între mai multe posibiltăţi egale, este bine să se înceapă cu o denumire care probabil va supravieţui mult timp, astfel încît discutarea acelei arte să

aibă continuitate. În plus, fotografia „statică" este şi ea o artă a filmului.

Atît „cinema" cît şi „cinematografie" se referă în primul rînd la un tip de produs: la mişcarea aparentă a imaginilor prezentate. De aceea ele pot fi aplicate la arta de a face imagini, chiar dacă nu s-ar mai folosi filmele. „Cinema" a intrat în multe limbi, uneori sub forma *Kiné*. Termenul englez *„motion picture"* este mai greoi, ceea ce explică faptul că a fost prescurat de public în *„movies"*; de asemenea, el nu a intrat uşor în alte limbi. *„Moving pictures"*, în sens larg, cuprinde şi vechile jocuri de umbre chinezeşti. „Cinema" este de preferat în general, dar probabil că toate trei denumirile vor fi folosite în limba engleză o bună bucată de vreme.

Termenul „film-spectacol" a fost sugerat cîndva pentru această artă şi produsele ei, dar acum este întrebuinţat foarte rar[18]. Un motiv este acela că numeroase filme importante nu sînt „piese" sau drame, ci „documentare", „jurnale de actualităţi" şi altele de acest fel, fotografiate direct din viaţa reală şi nu „jucate". Vorbim încă de „piese filmate" şi „drame filmate" pentru a specifica acest gen de produs.

Unele filme, numite „abstracte", prezintă succesiuni nonfigurative sau extrem de stilizate de linii, lumini şi culori. Neavînd în prezent o prea mare priză la public, ele sînt făcute de obicei ca experimente de amatori, dar au mari perspective de viitor din punct de vedere artistic. Deoarece termenul „imagine" implică de obicei elementul figurativ, se ridică întrebarea dacă filmele abstracte ar trebui clasate drept cinematografie.

Definiţiile citate nu acoperă în mod corespunzător natura acestei arte. Din cauza schimbării ei rapide, va fi nevoie de o frecventă redefinire. Deocamdată, sugerăm următoarele definiţii:

Cinema, cinematografie sau film: arta de a compune, a produce şi a prezenta pe un ecran

---

[18] Oficiul drepturilor de autor din Statele Unite face distincţie între „Cinematografia filmelor-spectacol" (Clasa L) şi „Cinematografia altor filme decît spectacol" (Clasa M).

succesiuni de forme vizuale, de obicei imagini, în care scenele și obiectele aparent se mișcă și se schimbă, de obicei însoțite de vorbirea audibilă și de alte sunete; în special cu ajutorul aparatelor de filmat, al filmelor și al aparatelor de proiecție adaptate pentru acest scop. Prezentarea, care este mecanizată, este realizată prin proiectarea pe un ecran, cu ajutorul unei fișii lungi de film, a unei serii de imagini statice, fiecare arătată pentru o fracțiune de secundă, în care unele dintre obiecte sînt arătate succesiv în poziții ușor schimbate, astfel încît ochiul le interpretează ca mișcătoare. Sunetele sincronizate sînt acum produse printr-o bandă vizibilă pe marginea filmului. Arta în ansamblu, care este extrem de complexă și de diversificată, cuprinde pe aceea a compunerii povestirii, a scenariului, a dialogului, a muzicii și altor efecte sonore, a efectelor de culoare dacă este cazul, a regizării și interpretării spectacolului care trebuie înregistrat, a tăierii și punerii la punct a filmului pentru a recombina secvențele alese în modul dorit; de asemenea, pe aceea a proiectării și executării decorurilor, a costumelor, a machiajului, a luminilor și a efectelor speciale cum ar fi montajul. Produsele, dintre care majoritatea sînt dramatice, diferă în multe privințe de dramele teatrale obișnuite, în special prin schimbarea rapidă a punctului de vedere, astfel încît momentele succesive ale unei povestiri să poată fi văzute în modul cel mai eficient; de asemenea, prin libertatea și varietatea fundalurilor scenice. Majoritatea filmelor sînt fotografiate direct după actori vii; altele sînt fotografiate în total sau în parte după serii de imagini desenate sau pictate, astfel încît obiectele din acestea par să se miște; acestea sînt numite acum „filme de desene animate". Filmele abstracte sau semiabstracte prezintă secvențe nonofigurative de forme și culori. Unele tipuri de filme au ca scop mai mult educația sau informarea decît distracția prin relatarea unor povestiri. Acestea sînt numite filme documentare, jurnale de actualități și filme educative; prin utilizarea lor, multe subiecte

sînt transmise în mod concis și viu. Filmele mai sînt folosite și ca mijloc de publicitate și propagandă.

Ar fi nevoie de o denumire mai potrivită pentru tipul important de film pe care l-am pomenit sub numele de „desene animate". Acest nume sugerează imaginile caraghioase și adesea foarte copilărești ale „benzilor desenate" din reviste. El se potrivea cu unele dintre primele stadii ale acestui tip de film, cum ar fi cele cu *Mickey Mouse* de Walt Disney. Dar producțiile lui de mai tîrziu cuprind efecte picturale complexe și subtile, dintre care unele sînt potrivite unui gust artistic matur, ca în *Fantasia*. Acestea par mai curînd picturi mișcătoare decît fotografii mișcătoare ale unor oameni reali. „Pictură animată" ar fi un nume destul de potrivit pentru acest tip de filme, sau cel puțin pentru factorul vizual din ele. Asemenea filme sînt de obicei sincronizate cu acompaniament muzical sau cu alt acompaniament sonor. *Fantasia* a fost original prin faptul că unele compoziții muzicale au fost luate drept cadre de bază, iar secvențele vizuale au fost încadrate în ele pentru a produce o formă audiovizuală combinată.

16. Radioul și televiziunea

În prezent, acestea nu sînt arte pe deplin dezvoltate, ci noi și importante mijloace de comunicare. Ele sînt niște dispozitive prin care un spectacol poate fi prezentat urechilor și ochilor a milioane de observatori, departe de locul unde este produs, dar în același moment.

Cinematografia se afla într-o situație similară la începuturile ei — aceea a unui instrument, a unui virtual nou mijloc de expresie al artei, care încă nu se dezvoltase într-o artă de sine stătătoare. La început, ea era folosită pentru a înregistra și a reproduce alte arte; opere compuse, nu anume pentru aparatul de filmat, ci pentru

scenă şi sălile de concert. Mai tîrziu, posibilitățile şi limitele ei specifice au dus la noi tipuri de produse; noi forme de artă dramatică şi de altă natură, care nu ar fi putut fi realizate prin alte mijloace. Noțiunea de „filme de cinematograf" s-a extins pentru a cuprinde aceste noi tipuri de produse, pe lîngă un anumit mijloc de expresie şi un anumit proces. În acelaşi timp, mijlocul de expresie şi procesul s-au dezvoltat şi ele, cuprinzînd nu numai aparatele de filmat, filmele şi aparatele de proiecție perfecționate, reflectoarele şi dispozitivele de sunet, dar şi actorii şi alți specialişti pe care regizorul de film îi poate manipula, cu toate meşteşugurile lor individuale.

Radioul a şi început să creeze tipuri distinctive de formă artistică, diferite de cele ale scenei şi ecranului. Acum, cînd mulți interpreți de la radio sînt încă invizibili, se produce o mare dezvoltare a efectelor sonore, atît muzicale cît şi imitative. Acest lucru este exact opus dezvoltării inițiale a filmului, din perioada mută, cînd totul trebuia să fie comunicat prin imagine. Se produce o grăbire, o accelerare a pieselor şi a muzicii, pentru a se încadra în scurtul interval de timp rezervat. Se folosesc fragmente muzicale pentru a se indica întreruperi ale acțiunii, scurgerea timpului, schimbarea locului etc. Se folosesc fraze scurte şi cuvinte cu imagistică vie. Acestea sînt începuturile unui nou tip de artă a radioului. Ea este acum de multe ori îmbinată cu televiziunea, astfel încît nu trebuie să se mai bizuie prea mult pe mijloace de expresie auditive. Această evoluție spre un stadiu audiovizual va stimula anumite direcții de dezvoltare şi le va frîna pe altele, ca în cazul filmului. Rămîne de văzut care tipuri noi de formă, dramatică sau de altă natură, se vor dezvolta. Pînă atunci, radioteleviziunea nu poate fi considerată o artă, ci doar un nou mijloc de expresie şi un nou proces, de mare capacitate artistică, acum în stadiu rudimentar.

17. Jocul de lumini şi de culori. Focurile de artificii. Proiecția de lumini; orga de lumini

Expunerea de obiecte colorate în mişcare este un factor comun al artelor vizuale. Uneori schimbarea şi mişcarea vizibilă sînt doar slab controlate, cum ar fi îmbrăcămintea obişnuită, unde mişcarea celui care o poartă, în diferite condiții de lumină, schimbă efectul de culori al costumului. Un control precis al succesiunii temporale a schimbărilor de culoare este ceva mai dezvoltat în anumite tipuri ale artei teatrale: în decorul de teatru, lumini, costume şi gesturi; balete şi în alte spectacole. Într-o grădină proiectată cu grijă, florile multicolore se mişcă în bătaia vîntului, cresc şi se ofilesc, schimbîndu-şi încet armoniile de culori într-o succesiune stabilită pe măsura schimbării anotimpurilor. Filmele de cinematograf folosesc din ce în ce mai sistematic secvențele colorate, prin fotografii în culori ale obiectelor „reale" şi ale picturilor. Regia artistică de film foloseşte cu grijă contrastele şi trecerile de la o gamă de culori la alta. Reclamele luminoase electrice pot schimba culoarea în cicluri simple, predeterminate.

În toate aceste arte, jocurile de culori sînt combinate cu alți factori, adesea într-un mod foarte subordonat. În costum, ele sînt subordonate diverselor considerente utilitare; în majoritatea filmelor, nevoilor unei reprezentări realiste. Dar artiştii şi teoreticienii s-au întrebat de multă vreme dacă ele nu ar putea fi separate de aceste conexiuni şi dezvoltate de sine stătător, mai mult sau mai puțin abstract, la fel cum sunetele sînt dezvoltate în muzică: adică, în succesiuni temporale de diferite desene de culori, savurate de dragul lor şi nu pentru semnificația lor figurativă sau de altă natură. Caleidoscopul poate produce o serie de desene de culori într-un mod mecanic, întîmplător, dar fără prea mult contrast sau dezvoltare temporală.

Focurile de artificii sau pirotehnia constituie o artă străveche, extrem de dezvoltată și de prețuită în China. Ele sînt răspîndite în întreaga lume civilizată, în special pentru a distra mulțimile de oameni cu ocazia unei sărbători sau a altei festivități, cum ar fi ziua căderii Bastiliei la Paris. Webster le definește ca pe niște dispozitive „pentru producerea unei etalări frapante de lumini, zgomote și fum, prin arderea de explozibile sau compoziții inflamabile, pentru expunere, semnalizare, iluminare sau alte asemenea scopuri". În măsura în care intră în ele și sunetul, focurile de artificii sînt audiovizuale; dar elementul audibil este atît de simplu și de rudimentar, în general, încît doar elementul vizual merită acum să fie considerat ca artă.

Uneori focurile de artificii sînt figurative, și atît de realiste pe cît permite mijlocul de expresie, ca în „piesele aranjate" care imită înfățișarea unui animal, a unei flori sau a unui chip omenesc. Dar acestea sînt mai puțin caracteristice decît expunerile nonfigurative produse de rachete, roți de foc și alte dispozitive. O calitate care deosebește focurile de artificii de majoritatea celorlalte genuri de jocuri de culori este luminiscența lor extrem de mare; aceste fulgere, flăcări și scîntei multicolore radiază o lumină intensă, proiectată pe cerul întunecat. Majoritatea picturilor și țesăturilor, și chiar imaginile de pe un ecran de cinematograf, nu fac decît să reflecte slab lumina primită de la o altă sursă. (Vopseaua luminiscentă și ecranele translucide sînt încă foarte rare.) Secvențele temporale sînt realizate, la rachetele mai complicate, prin arderea diferitelor încărcături una după alta, producînd o serie de modele și jerbe de scîntei. Ele sînt organizate atît ca formă cît și culoare și stuctură: de exemplu, ca modele radiante sau sub formă de ciucuri. Viteza lor meteorică și durata lor scurtă sînt totodată o limitare și o sursă de farmec; nu pot fi contemplate niciodată pe îndelete; țîșnesc și explodează deasupra noastră cu o putere și o măreție care îți taie răsuflarea, iar apoi dispar

înainte de a ne putea sătura privindu-le. Posedă într-o măsură neobișnuită acea calitate de efemer pe care poeții o găsesc în toate lucrurile frumoase. Chiar și secvențele cele mai extinse sînt scurte, în comparație cu cele ale muzicii și baletului; rareori durează mai mult de cîteva secunde. De aceea nu există construirea unor succesiuni susținute sau a unor forme temporale cu adevărat complexe, capabile să acționeze treptat și profund asupra sentimentelor spectatorului. Poate că prin folosirea tubului cu neon și a altor genuri de iluminat, mai ușor controlate decît chimicalele aprinse, unele dintre calitățile spectaculare ale focurilor de artificii pot fi combinate cu o mai mare complexitate și subtilitate.

Abordarea cea mai promițătoare a jocurilor de culori ca artă independentă pare acum să fie aceea a proiectării de lumini electrice colorate pe un ecran în fața unui public. Prin acest mijloc, se poate produce o intensitate maximă suportabilă de ochiul omenesc. Culorile pot fi făcute să se schimbe rapid sau lent, ori să rămînă neschimbate. Sînt controlate formele liniare și se dau iluziile celei de-a treia dimensiuni.

Pe lîngă filmele abstracte, principalul dispozitiv pentru acest scop este orga de lumini, inventată de Thomas Wilfred[19]. El a compus și a executat un număr de compoziții pentru ea, folosind o notație pe care a inventat-o în acest scop, și a publicat articole teoretice despre posibilitățile viitoare ale acestei arte. El a sugerat ca această artă să fie numită „proiecție de lumini" și acest nume începe să fie folosit. Cu toate că dificultățile tehnice și alte obstacole au întîrziat răspîndirea proiecției de lumini la un grup larg de executanți, posibilitățile ei sînt evident foarte mari, excepționale, astfel încît îi justifică includerea în

[19] Vezi T. Wilfred, „Light and the Artist". *Journal of Aesthetics*, Vol. V (iunie, 1947), p. 247; „Composing in the Art of Lumia". *Ibid.*, Vol. VII, nr. 2 (dec., 1948), p. 79. Vezi și discuția dintre Wilfred și E. M. Blake în aceeași revistă din martie, 1948 (Vol. VI), p. 265. Blake sugerează denumirea „grafică mobilă" în loc de proiecții de lumini.

lista artelor consacrate[20]. Proiecția de lumini poate deveni în viitor o artă majoră.

Proiecția de lumini a fost denumită popular „muzică de culori". Ea are multe analogii cu muzica: mai ales prezentarea ei ca artă temporală și relativa lipsă a elementului figurativ; accentul pus pe efectul estetic direct de a schimba stimulii senzoriali în grupe și secvențe ordonate. Ea este prezentată uneori în combinație cu muzica, pentru a produce o formă audiovizuală; dar Wilfred obiectează împotriva acestei subordonări a proiecției de lumini față de muzică. El insistă asupra capacității acestei arte de a sta pe propriile sale picioare ca artă vizuală independentă și asupra falsității vechii credințe că ar exista o corespondență perfectă între sunete și culori. Wilfred își prezintă de obicei recitalurile fără sunet, într-o sală cu un ecran foarte asemănător cu cel de cinematograf, dar transparent și așezat între public și sursa de lumină.

Elementul figurativ este absent sau foarte slab în compozițiile lui Wilfred, dar culorile sînt prezentate adesea în forme precise, geometrice sau de alt fel. Multe din acestea sugerează asemănări abstracte din natură și lumea exterioară, cum ar fi apusuri de soare, traverse de oțel și forme florale. Aceste asemănări sînt de obicei factori subordonați compoziției, la fel ca și în muzică. S-ar putea ca un alt compozitor să prefere a le dezvolta și mai mult, sau a le combina formele cu muzica; proiecția de lumini este destul de flexibilă pentru a permite multe direcții de dezvoltare. Dar Wilfred a ales direcțiile în care arta sa pare capabilă să continue cît mai independent și mai specific. Prezentarea ei în combinație cu muzica are tendința s-o transforme într-un simplu acompaniament; o reprezentare mai realistă ar avea tendința s-o asemene cu cinematograful.

---

[20] Acest lucru a fost recunoscut în articolele din lucrările de referință consacrate: de exemplu, „Clavilux", *Encyc. Brit.*, ed. a 14-a; „Clavilux" și „Lumia" în *Encyc. of the Arts*, New York, 1946.

În măsura în care cinematograful este folosit pentru secvențe abstracte sau nonfigurative de forme și culori, așa cum este folosit experimental de unii producători, el se suprapune cu domeniul proiecției de lumini și se compară cu el ca mijloc de expresie. În prezent, filmele conțin un element de pîlpîială din cauza succesiunii imaginilor statice, în comparație cu care o reprezentație cu orga de lumini este continuă și curgătoare; dar filmele pot învinge acest inconvenient. Producerea de filme este acum lipsită de spontaneitate, de puterea de exprimare directă, nemijlocită, pe care o are un interpret pe instrumentul său. Fiecare film trebuie să fie construit minuțios și artificial, cu mult timp înaintea reprezentării lui. Interpretul la orga de lumini poate să se așeze și să improvizeze. Dar acest instrument prezintă în momentul de față dificultăți grave de construcție, execuție și reparație. El are nevoie să fie simplificat.

Într-o explicație scrisă la cartea sa, Wilfred a descris „proiecția de lumini" ca „o artă vizuală tăcută în care singurul mijloc de expresie al artistului este lumina". El o definește după cum urmează: *în primul rînd, în funcție de obiectivul artistului sau noțiunea estetică, ea este folosirea luminii ca mijloc de expresie artistică prin tratarea vizuală tăcută a formei, a culorii și a mișcării în spațiul întunecat, cu scopul de a comunica spectatorului o experiență estetică; în al doilea rînd, în funcție de baza fizică sau de mijloacele întrebuințate, ea este compunerea, înregistrarea și executarea secvențelor vizuale tăcute de formă, culoare și mișcare, proiectate pe un ecran alb cu ajutorul unui instrument generator de lumină, controlat printr-o claviatură.*

Wilfred adaugă:

Proiecția de lumini este construită pe un fundament neutru de întuneric, la fel cum muzica este construită pe tăcere. Artistul proiecției de lumini își concepe ideea ca pe o evoluție tridimensională a luminii în spațiul întunecat. Pen-

tru a-și materializa ideea și a o prezenta în fața spectatorului, el trebuie s-o execute ca pe o secvență bidimensională de formă, culoare și mișcare, proiectată pe un ecran plat. Acest lucru îl realizează cu ajutorul unui instrument de proiecție a luminii special construit, cum ar fi orga de lumini, prin care lumina unui număr de surse individuale poate fi contopită în forme, culori și mișcări schimbătoare, iar rezultatul proiectat pe ecran astfel încît să creeze iluzia de volum și profunzime. Instrumentul de proiecție este manevrat de pe o claviatură asemănătoare cu pupitrul unei orgi, dar prevăzută cu clape glisante. Cînd compune, un artist înregistrează mișcările clapelor cu o notație specială, după care un interpret îndemînatic poate executa opera, cu aceeași latitudine pentru interpretările personale ca și în muzică.

Webster definește „orga de lumini" ca „un instrument, inventat de Thomas Wilfred, pentru proiectarea pe un ecran a unor modele variabile de lumină și de culoare care permit combinații analoage frazelor și temelor succesive din muzică; — numit adesea și orga de culori".

Perfecționările tehnice viitoare, combinînd eventual unele dintre avantajele filmului și ale orgii de lumini, vor permite fără îndoială dezvoltări ale jocurilor de lumini și de culori care nu pot fi încă anticipate. De exemplu, prezentarea nu trebuie să se rezume neapărat la un ecran dreptunghiular. Ea poate acoperi pereții și tavanul unei săli. Ea poate fi folosită noaptea în aer liber, pentru a fi executată pe ziduri, nori, fum sau apă. Dar asemenea dispersări au tendința să slăbească densitatea formei și puterea ei de organizare precisă, complexă. Proiecția de lumini este deja folosită în diferite funcții auxiliare, ca în crearea fundalurilor scenei de teatru.

XII
REZUMAT ȘI RECOMANDĂRI

Capitolele precedente sînt în parte istorice, în parte teoretice și în parte practice. Pornind de la situația prezentă, cu ideile curente despre natura artelor și relațiile dintre ele, am privit înapoi spre istoria culturii, pentru a vedea cum s-a ajuns la această situație. Am analizat situația prezentă, pentru a dezvălui unele ambiguități serioase ale terminologiei și rămășițele unor vechi credințe greșite, care stînjenesc gîndirea limpede și cercetarea în domeniul artelor. Am observat întrebuințările practice și influența teoriilor despre arte și am sugerat, în unele locuri, îmbunătățiri posibile ale acestui aparat conceptual.

1. Origini istorice

Părțile istorice ale acestei cărți tratează două direcții înrudite ale dezvoltării gîndirii moderne. Una este istoria noțiunii de arte frumoase; cealaltă, istoria teoriilor despre clasificarea artelor sau despre relațiile sistematice dintre ele.

În capitolul II, despre „Noțiunea de arte frumoase", am început cu originea termenului de „arte frumoase" în limba engleză din secolul XVIII și i-am urmărit semnificațiile — istoria ideilor legate pe atunci de el — în trecut, trecînd prin Franța și Germania, Italia și Grecia, pînă în vre-

mea lui Platon. Din concepția inițială de „artă" în sens larg, tehnic, cuprinzînd toate meșteșugurile utile, am văzut apariția distincțiilor dintre diferitele genuri de artă, concepute ca superioare și inferioare, liberale și servile. Această distincție a fost făcută în mare parte dintr-un punct de vedere aristocratic, din perioada greacă și pînă în secolul XVIII, conform căruia artele erau socotite potrivite omului liber sau nobilului. Dar părerile s-au schimbat considerabil cu privire la care anume arte erau astfel potrivite. Unele arte vizuale, manuale, au crescut ca rang social în timpul Renașterii și după aceea. Distincția dintre liberal și servil mai implica și presupunerile psihologice și morale despre cantitatea relativă de capacitate intelectuală și spirituală necesară în diverse arte, precum și efectele diferitelor arte asupra înălțării sau înjosirii spirituale. În secolul XVIII și după aceea, distincția se făcea mai mult pe bază hedonistă — în ce măsură arta tindea mai mult să provoace plăcerea estetică sau să satisfacă nevoile materiale ale omului. Totuși, vechile asociații cu privire la situația socială înaltă, la superioritatea intelectuală și morală, mai dăinuiau încă în jurul grupului de arte distinse acum ca „liberale", „ale politeții", „elegante" sau „frumoase." Acest grup consta mai ales din așa-numitele arte majore ale poeziei, muzicii, picturii, sculpturii și arhitecturii. Părerile erau împărțite dacă ar trebui incluse și teatrul, dansul și artele „minore utile", dar exista o tendință din ce în ce mai mare de a le admite, cel puțin în anumite condiții.

Începînd din secolul XVIII încoace, cuvîntul „artă" și echivalentul lui în alte limbi europene a început să fie înțeles din ce în ce mai mult cu asociații estetice și adesea hedoniste. De aceea, a devenit din ce în ce mai puțin necesar să se folosească atributul „frumoase" pentru a distinge artele estetice de alte meșteșuguri, mai utilitare. Acestea din urmă au ajuns să nu mai fie numite „arte", ci științe aplicate, tehnici, tehnologii sau ramuri ale ingineriei. De aceea, cuvîntul unic

„artă" sau „arte" a înlocuit treptat, în mare măsură, termenul „arte frumoase". Acesta din urmă a persistat, dar cu un înțeles ambiguu, deoarece uneori era înțeles ca incluzînd doar anumite arte vizuale (pictura, sculptura, arhitectura și eventual artele decorative utile sau „minore"); alteori ca incluzînd și poezia, muzica, dansul și teatrul.

În capitolul III despre „Înțelesurile artei", după ce am făcut distincție între diversele înțelesuri curente, am urmărit și unele tendințe istorice din secolul XVIII și pînă în prezent. Ne-am îndreptat atenția în mod special asupra teoriilor despre definirea justă a „artei", inclusiv a relației ei cu „frumusețea" și „plăcerea". În timpul lui Kant, arta frumoasă era concepută ca un fel de meșteșug care tindea spre frumos, a cărui sursă era plăcerea fără vreun folos practic. S-a ridicat problema dacă simplul țel sau intenție spre frumos era de ajuns; dacă un produs trebuia cu adevărat *să fie* frumos pentru a merita numele de „artă"; și dacă era așa, cum să se stabilească dacă era sau nu frumos. Concepția hedonistă despre frumos a fost acceptată de unii teoreticieni, care au definit-o ca puterea de a comunica o impresie plăcută spectatorului sau ascultătorului, separat de orice gînd de avantaj personal. Arta ar fi deci concepută ca un gen de meșteșug sau de produs care să aibă această putere, deși nu era întotdeauna ușor să se cadă de acord asupra acestui lucru într-un anume caz. Mai mulți teoreticieni de mai tîrziu au obiectat împotriva termenului „plăcere", din cauza slăbiciunilor hedonismului din secolul XVIII. Dar unii dintre ei au păstrat o definiție a artei strîns legată de aceasta, în termenii de „puterea de a satisface din punct de vedere estetic".

În capitolul III, am analizat atacul lui Tolstoi împotriva definiției artei prin „frumusețe-plăcere", precum și alternativa lui că arta este „expresia și comunicarea unui sentiment amintit". Se pare că și în această formulare existau dificultăți. Afirmată în mod abstract, ea ar cuprinde și mare parte din ceea ce de obicei nu este clasat drept

„artă"; dar așa cum a aplicat-o însuși Tolstoi, definiția ar lăsa în afară toate sau cele mai multe dintre operele lui Wagner, Beethoven, Ibsen, Monet și alții, recunoscuți în mod curent ca mari artiști. Se pot aduce multe obiecții concepției lui Tolstoi despre artă în general, dar definiția lui despre termenul „artă" pare cu totul nepotrivită.

În capitolul IV, despre „Diferite feluri de artă", am văzut cum concepția hedonistă despre artă a fost supusă și altor atacuri pînă în zilele noastre. Ea a stabilit, spun criticii recenți, o antiteză prea aspră între arta *frumoasă* și cea *utilă;* între *frumusețe* și *utilitate;* între *estetic* și *practic.* Se aducea acuzația că această separare greșită perpetuase în secolul XIX doctrina „artei pentru artă" și concepția „turnului de fildeș" al artei ca ceva ezoteric și desprins de viața de toate zilele. Rezultatul, se spunea, fusese cel de a slăbi arta, restrîngînd-o la o urmărire sterilă și măruntă a plăcerii, și de a face viața practică mai urîtă decît era, despărțind-o de artă.

În ultimii ani, s-a recunoscut în general justețea acestui argument. Definițiile recente ale „artei" sau ale „artei frumoase" au avut grijă să nu excludă artele care îmbină utilul cu frumosul, și s-a mai convenit și că toate artele pot avea funcții sociale prețioase. În același timp, pentru a fi drepți față de esteticienii din secolul XVIII, am văzut că aproape nici unul dintre ei nu a făcut de fapt separația extremă pe care criticii moderni pretind că ar fi făcut-o. Niciodată nu s-a susținut în mod serios, de către vreo școală de gîndire importantă, că un lucru nu poate să fie util și în același timp frumos; sau că artele frumoase sînt sau ar trebui să fie cu totul separate de artele utile.

În capitolul V, despre „Clasificările filozofice ale artelor", ne-am întors din nou la secolul XVIII ca punct de plecare; de data aceasta pentru a urmări un alt fir din istoria ideilor pînă în prezent. Deoarece înainte de 1700 nu a existat o concepție clară asupra artelor frumoase sau estetice, în mod firesc nu vom găsi nici o încer-

care de a *clasifica* aceste arte în mod sistematic. Dar au existat anticipări parțiale ale acestei dezvoltări filozofice moderne în scrierile lui Aristotel, Sfîntul Augustin, Francis Bacon și alții.

Începînd cu Lessing (1766), problema s-a aflat aproape permanent în discuție, în special în Germania, unde sistemele filozofice au cuprins adesea o diviziune a esteticii, iar în cadrul ei o secțiune asupra *sistemului artelor.* Distincția făcută de Lessing între artele spațiale și cele temporale a fost folosită de atunci încoace, cu diverse interpretări. Serviciul pe care l-a adus el, de a atrage atenția asupra problemelor formei estetice, a fost întrucîtva compensat de efectul represiv al teoriei sale că fiecare artă (și în special pictura și poezia) are un domeniu propriu mai mult sau mai puțin precis, permanent, cu limite care nu trebuie încălcate în domeniul altei arte. Împărțirea artelor făcută de Kant, după cum am văzut, cuprindea o listă mai lungă de arte și le grupa mult mai sistematic. Împărțirea sa de bază este în (a) arte ale vorbirii, (b) arte plastice sau ale formei și (c) arte ale jocului frumos al senzațiilor. Această împărțire, cu subdiviziunile fiecărei clase, este astăzi cam greoaie. Cu toate acestea, ea este destul de obiectivă și de empirică. Ea se menține la fapte observabile, așa cum le cunoștea el la sfîrșitul secolului XVIII, și nu este legată de vreun sistem metafizic pretențios.

După Kant, abordarea faptică a acestei probleme a fost mult timp împiedicată de speculațiile transcendentale ale lui Hegel, Schopenhauer și ale altor creatori de sisteme metafizice. Ea a fost împiedicată și de tendința persistentă a filozofilor germani de a realiza o formulă clară, simplă, simetrică și de a nu ține seama de faptele care nu se încadrau în ea. Bazele de împărțire evidente, psihologice, cum ar fi în „arte vizuale" și „arte auditive", erau respinse ca superficiale. În schimb, se căutau distincții mai profunde, eterne și spirituale, cum ar fi în *real* și *ideal*, *finit* și *infinit*, *liber* și *legat*. Majoritatea lor erau vagi ca înțeles și discutabile ca aplicare.

În 1907, împărțirea lui Oswald Külpe pe baza simțurilor cărora li se adresează a fost o abordare simplă, firească, a acestei probleme, deși nu a reprezentat o soluție completă a ei. El a stabilit trei mari categorii: arte optice, arte acustice și arte optico-acustice. Fiecare dintre acestea era împărțită la rîndul ei pe baza diferențelor observabile în privința mijlocului de expresie și a formei produsului.

Între cele două războaie mondiale, s-au publicat mai multe sisteme cuprinzătoare. Max Dessoir l-a aranjat pe al său sub forma unui tabel, așezînd artele pe două coloane verticale. Artele spațiale, cuprinzînd sculptura, pictura și arhitectura, sînt totodată și arte ale repausului și coexistenței; ele sînt arte plastice, ale căror mijloace efective sînt imaginile vizuale. Artele temporale, cuprinzînd dansul mimat, poezia și muzica, sînt arte ale mișcării și succesiunii; de asemenea artele plastice, ale căror mijloace de expresie sînt gesturile auzibile. Cele două coloane sînt împărțite orizontal în arte imitative și arte libere. Urries y Azara și Leo Adler au combinat aceste două baze și alte cîteva în tabele sau diagrame complexe, fiecare avînd mai multe diviziuni verticale și orizontale. Adler introduce chiar și o teorie forțată asupra succesiunii în care s-au dezvoltat artele.

Majoritatea acestor diagrame și sisteme dau o imagine falsă asupra naturii artelor, ignorînd diferențele de stil din cadrul fiecărei arte. Autorii lor au tendința să simplifice în mod exagerat natura unei anumite arte, clasînd-o în ansamblu într-o anumită categorie îngustă, cum ar fi „imitativă" sau „nonimitativă", și ignorînd faptul că multe exemple nu se conformează întru totul. Ei înclină spre dihotomii nete, ignorînd faptul că există multe exemple limitrofe. Diviziunile lor se bazează doar în parte pe observație. Ei insistă să introducă vechile lozinci metafizice a căror imprecizie nu pare să-i stingherească ca în declarația emfatică a lui Adler că „arhitectura și muzica sînt arte abstracte cosmice și subiective", în timp ce

„sculptura, mimica, pictura și poezia sînt arte concrete, imitative și obiective".

Pe lîngă aceste metode filozofice de clasificare a artelor, în secolele XIX și XX s-au elaborat și altele mai *practice*. Acestea au fost în parte inspirate din teoriile filozofice curente și în parte au fost elaborate din nou pentru a face față problemelor practice. Am observat dezvoltarea unor astfel de metode în legătură cu organizarea muzeelor, a enciclopediilor, cu clasificările de bibliotecă și cu organizarea programului de învățămînt în școli și universități. Ele au calitatea de a fi mai mult sau mai puțin aplicabile cu privire la obiecte și activități concrete, cum ar fi tablourile și țesăturile, cărțile despre diverse arte, cursurile, proiectele, catedrele și organizarea pe secții. Dar toate au lacune logice și teoretice, care adesea mai mult stînjenesc acțiunea eficientă decît o realizează. Toate pot profita de o revizuire periodică în lumina noilor cunoștințe și descoperiri.

Ajungem în zilele noastre, recunoscînd două *atitudini opuse* printre filozofii actuali față de problema definirii și clasificării artelor. Una, după cum tocmai am văzut, este aceea de a persista în construirea de sisteme de clasificare șubrede, exagerat de complicate, care izbutesc să țină seama de natura extrem de variabilă, de schimbătoare, a artelor; care insistă să traseze linii de demarcație precise, în care faptele denotă doar o gamă treptată de variație; care tind (dacă sînt luate în serios) să înăbușe libertatea de a experimenta a artistului, ridicînd bariere pe care i se interzice să le treacă. Cealaltă este aceea de a denunța orice încercare de clasificare a artelor sau de definire formală a fiecărei arte în parte.

În acest punct, lăsăm deoparte abordarea istorică, reafirmînd teza — prezentată în capitolul I — că *există un teren intermediar de sistematizare flexibilă, provizorie în estetică, care va ține seama de natura variabilă, schimbătoare, intangibilă a fenomenelor ei*. În orice abordare a metodelor științifice, precum și în orice gîndire filozofică clară, trebuie să se încerce a se defini și

a se clasifica noțiunile și a se aranja fenomenele în grupuri semnificative. Acest lucru trebuie făcut nu o dată pentru totdeauna, ci neîncetat, ca în estetică, pe motiv că sînt plicticoase sau imposibil să se facă un progres constant în estetică, sau în orice alt domeniu, fără o frecventă redefinire și reclasificare a principalelor noastre noțiuni, fără să le punem mai bine de acord cu noile cunoștințe și cu noile puncte de vedere. Atîta timp cît ignorăm definițiile și clasificarea în estetică, pe motiv că sînt plicticoase sau imposibile, concepția noastră despre artă va fi arhaică și confuză în punctele cruciale, fie că ne dăm seama sau nu de acest lucru. Nu putem s-o scoatem la capăt fără un gen de definiții și de clasificare. De regulă, ne mulțumim cu concepții învechite, pentru că ele sînt consacrate de tradiție și pentru că nu ne-am oprit niciodată să le analizăm cu spirit critic. Alternativa, încercată în această carte, este aceea de a elabora o serie nouă, experimentală, de definiții și clasificări ale artelor, evident imperfecte, dar cît mai bune cu putință în lumina cunoștințelor actuale.

2. Definiții recomandabile asupra artei și artelor

În capitolul III, despre „Înțelesurile artei", am deosebit nu mai puțin decît optsprezece înțelesuri curente ale acestui termen; curente în sensul că principalele dicționare le recunosc drept corecte și neînvechite. Pe acestea le-am grupat în cinci definiții principale, fiecare fiind un mănunchi de noțiuni strîns înrudite: (1) sensul tehnic larg; (2) sensul intelectual larg; (3) sensurile estetice largi, apreciative și neapreciative; (4) sensurile estetice vizuale, apreciative și neapreciative; (5) sensurile estetice picturale, apreciative și neapreciative. Toate acestea sînt bazate pe noțiunea de *meșteșug;* arta fiind considerată un gen de meșteșug, ori un proces sau activitate prin care se manifestă acest meșteșug, ori un produs al acestui meșteșug.

Pe lîngă aceste semnificații din dicționare, am mai amintit un mare număr de definiții aparținînd unor anumiți autori. Unele sînt ușoare variante ale semnificațiilor din dicționare; altele sînt mai curînd teorii speciale despre artă, natura, geneza, valorile ei etc., decît definiții ale acestui termen. Definiția cea mai influentă, în afara grupului de „meșteșuguri", este aceea a lui Tolstoi, care definea arta ca „expresia și comunicarea unor sentimente amintite". Din punct de vedere formal, ea este foarte diferită de grupul celor bazate pe „meșteșug", prin folosirea *expresiei* ca principală categorie în cadrul căreia este clasată arta. Tolstoi continuă prin a diferenția arta de alte genuri de expresie, restrîngînd-o le expresia meșteșugită a sentimentelor „superioare", morale. Véron și alții dinaintea lui Tolstoi, precum și diferiți autori de după el, au fost de acord să definească arta ca pe un gen de expresie. Ei nu au fost cu toții de acord asupra acestei restrîngeri a artei la sentimentul superior, moral. Putem astfel remarca un mănunchi de mai multe înțelesuri înrudite ale artei, mai mult sau mai puțin curente, deși netrecute încă în dicționare, care pot fi numite *grupul expresiei*, spre deosebire de *grupul meșteșugului.* Cele două grupuri nu sînt de fapt atît de diferite pe cît apar într-o afirmație formală, deoarece „meșteșug" este cuprins de obicei cel puțin tacit ca diferență specifică a acelui gen de expresie care este arta. Cei care definesc arta ca un gen de meșteșug, pe de altă parte, continuă adesea prin a afirma că ea se preocupă de expresia și comunicarea sentimentelor.

În general vorbind, putem distinge cam două-zeci de sensuri diferite ale „artei" în vorbirea obișnuită, fără să mai numărăm multe definiții speciale, individuale. Evident, o asemenea ambiguitate extremă este un obstacol în calea unei discuții limpezi și ar trebui să fie redusă.

Am pornit de la presupunerea că nu există un singur înțeles corect al cuvîntului „artă" și că ar trebui să se facă o selecție de înțelesuri pe baza utilității în discuție. Am stabilit că nu ar fi util

sau posibil să se reducă toate înțelesurile curente la unul singur, sau să se încerce să se formuleze o singură definiție scurtă a „artei" care să fie satisfăcătoare ca instrument de discuție. A părut posibil să se reducă lunga listă la cîteva înțelesuri alternative sau suplimentare, care să fie destul de logice și strîns legate între ele. Definiția rezultată va fi ceva mai lungă și mai greoaie decît ar fi de dorit, dar ar putea fi destul de neutră și de flexibilă pentru a putea fi folosită de curentele de opinii adverse. Ea ar ajuta să se delimiteze un domeniu de fenomene, o zonă a culturii umane, care să fie desemnată cu numele de „artă". Diversele specificații cuprinse în definiție ar fi diverse moduri de a scrie acest domeniu și ar coincide în mare măsură, în loc de a indica în mare diferite domenii.

Definiția recomandată în capitolul III este într-adevăr un grup de definiții strîns înrudite; o precizare a mai multor înțelesuri alternative pentru denumirea de „artă". Toate sînt acum în uzul curent, iar contextul este de obicei suficient pentru a arăta care anume este avut în vedere. Această definiție sună astfel:

1. a. Arta este meșteșugul de a făuri sau a face ceea ce este folosit sau destinat ca un stimul pentru o experiență estetică aducătoare de satisfacții, adesea împreună cu alte țeluri sau funcții; în special într-un asemenea mod încît stimulul perceput, înțelesurile pe care le sugerează, sau amîndouă laolaltă, sînt simțite ca frumoase, plăcute, interesante, mișcătoare sau în orice alt fel valoroase ca obiecte ale experienței directe, pe lîngă orice alte valori instrumentale pe care le pot avea. b. Arta este meșteșugul de a exprima și a comunica o experiență emoțională și de altă natură din trecut, atît individuală cît și socială, într-un mediu perceptibil. c. În special, acea fază a unui asemenea meșteșug sau a unei asemenea activități care se preocupă de proiectarea, compunerea sau prezentarea cu o interpretare personală, spre deosebire de execuția de rutină sau reproducerea mecanică.

2. De asemenea, un produs al unui astfel de meșteșug, sau produsele, în mod colectiv; opere de artă. În sens larg, aceasta cuprinde orice produs al artelor recunoscut în mod obișnuit ca avînd o funcție estetică, cum ar fi arhitectura și muzica, fie că acest produs este sau nu considerat frumos sau cu alte merite.

3. Arta, ca diviziune principală a culturii umane și grup de fenomene sociale, cuprinde orice fel de meșteșug, activitate și produse acoperite de definiția de mai sus. Ca atare, ea este comparabilă ca extindere cu religia și știința; dar aceste diviziuni se suprapun în parte.

4. O artă, cum ar fi muzica, este o diviziune particulară a domeniului total al artei, cuprinzînd anumite feluri distincte de meșteșug, activitate, mediu sau produs. În special, o diviziune considerată relativ mare, importantă sau distinctă; altele fiind adesea clasate drept ramuri sau subdiviziuni ale unei arte.

În capitolul IV, am examinat înțelesul diferitelor denumiri pentru genuri sau grupuri de arte. Aici problema definiției se contopea cu aceea a clasificării. Am căzut de acord că antiteza netă între arte *frumoase* și arte *utile* este greșită și trebuie de regulă să fie evitată.

În terminologia recomandată aici, însuși cuvîntul „artă" implică o funcție estetică. Astfel orice meșteșug sau produs clasat ca artă este prin definiție „frumos" sau estetic. Meșteșugurile și produsele care nu au aproape nici o funcție estetică, cum ar fi extracția cărbunelui, nu vor fi clasate drept arte, ci tehnici utilitare, industrii, ramuri ale ingineriei etc. Toate artele au funcții religioase, morale, utilitare, educative, politice și de altă natură. În cadrul domeniului artei, se poate face uneori un contrast aproximativ de gradație între „artele mai mult sau mai puțin utilitare" sau „artele mai mult sau mai puțin estetice", după tipul de funcție care este scos în evidență. Este greu să generalizăm despre ansamblul artelor pe această bază, pentru că ele variază foarte mult în diferite perioade. Pictura și poezia sînt uneori privite

mai ales ca slujitoare ale religiei; alteori, mai ales ca surse de distracție. Cînd anumite arte sînt tratate doar ca surse de plăcere estetică, în timp ce altele sînt recunoscute ca mai mult utilitare, devine firesc să le punem în contrast ca „frumoase" și „utile" sau „aplicate". Antiteza devine atunci adevărată, cînd este aplicată acelor tipuri anume sau stiluri de arte implicate. Dar de obicei ea nu este atît de limitată, și de aceea duce la o concepție prea simplificată a artelor în general.

Artele în care funcția utilitară este de obicei accentuată, pe lîngă cea estetică, cuprind arhitectura, mobilierul, ceramica, țesăturile, lucrarea metalelor și altele. Toate în afară de arhitectură sînt clasate în mod obișnuit ca „arte utile minore" sau ca „arte decorative". Acești termeni sînt amîndoi acceptabili, căci artele respective au ambele funcții. „Util" înseamnă „mai accentuat utilitar". În măsura în care ceramica, de exemplu, este produsă fără nici un fel de scop sau funcție direct estetică (ca în fabricarea de conducte de scurgere destinate a fi îngropate), ea rămîne în afara domeniului artei. O anumită tehnică poate astfel să cadă parțial în domeniul artei și parțial în afară. Termenul „minor" poate însemna „mai mic" sau „inferior", „mai puțin valoros". Folosirea în acest din urmă sens trebuie să fie legată de o anumită cultură sau perioadă. Termenul „meserii" este acceptabil ca denumire pentru artele minore utile atunci cînd sînt făcute cu mîna; termenul „arte industriale", atunci cînd sînt făcute pe scară mare, cu procedee mecanizate. Acest din urmă termen include și arhitectura, precum și anumite faze ale altor arte, cum ar fi reproducerea gravurilor.

Sensul de „artă" sau „artă frumoasă" care exclude muzica și literatura este confuz și indezirabil în estetică sau în alt context tehnic; el trebuie abandonat. În locul lui, trebuie folosit „artă vizuală" sau „arte vizuale". Extensia lui nu trebuie să se limiteze la tradiționalele *bildende Künste* sau artele vizuale statice ale sculpturii,

picturii, arhitecturii, ceramicii etc., ci trebuie să cuprindă și fazele vizuale ale artelor mobile ca teatrul, dansul și filmul.

Tipurile de meșteșug și produsele lor care se adresează simțurilor inferioare, cum ar fi arta parfumurilor și arta culinară, sînt implicit incluse în domeniul general al „artei" așa cum este definită mai sus. Obiecțiile teoretice împotriva recunoașterii lor ca arte sînt insuficiente. Limitările lor psihologice, simplitatea obișnuită a formei și alte caracteristici pot fi recunoscute în mod corespunzător în comparațiile detaliate dintre arte. Ele sînt dezvoltate uneori în grupuri și secvențe relativ complexe și înzestrate cu semnificații simbolice speciale.

Spre deosebire de lista tradițională de cinci sau șapte „arte majore", plus cam o jumătate de duzină de „arte minore", lista noastră de arte vizuale, auditive și audiovizuale cuprindea o sută de denumiri. Unele dintre aceste noțiuni se suprapun, dar multe denumiri curente de arte ar mai putea fi adăugate. Această listă de arte, plus toate artele simțurilor inferioare care ar putea să mai fie adăugate, constituie o descriere aproximativă a *domeniului total* sau a *extensiei* termenului „artă". Nu este necesar și nici oportun să se delimiteze precis hotarele lui. Multe tipuri de meșteșuguri și de produse sînt limitrofe, deoarece pretențiile lor de statut artistic sînt îndoielnice sau ocazionale, cum ar fi în jocuri, sporturi și distracții. Accentul relativ pus pe atracția estetică dată unei anumite tehnici variază adesea foarte mult de la o cultură la alta. La fel și importanța ei relativă în ierarhia rangului social și a valorilor acceptate, ca în cazul tatuajului.

S-au recomandat definiții pentru aproximativ douăzeci și cinci de arte *separate*, ramuri de artă, sau grupe de arte, inclusiv acelea care sînt recunoscute în mod obișnuit ca cele mai importante din cultura noastră, precum și unele care nu sînt. Așa cum sînt date în capitolul XI, ele variază în lungime și amănunțime. Cele ale literaturii, sculpturii, picturii și arhitecturii sînt relativ lungi.

Ele sînt formulate astfel pentru a ilustra cum o definiție scurtă poate fi extinsă într-o *relatare descriptivă* a artei, adecvată unei enciclopedii sau unui manual.

3. Clasificările artelor

Nu există noțiunea de artă, în sensul tradițional, ca fiind un domeniu distinct, permanent, integral, al activității umane. Ceea ce numim artă este un mod mai mult sau mai puțin arbitrar de a delimita o anumită zonă din cadrul structurii continue, schimbătoare, a culturii sociale. O anumită denumire cum ar fi „poezie" este aplicată în moduri total diferite, în diferite zone culturale. Concepția unei anumite arte ține locul, la anumiți autori, unui anumit gen de tehnică; la alții, unui anumit gen de mijloc de expresie; la alții, unui anumit gen de produs; la alții, unei vagi combinații a acestora.

Cînd ajungem să studiem relațiile dintre arte, este foarte important modul cum sînt ele definite. Oricare bază de definiție am avea în vedere, ea are tendința să ne facă să situăm fiecare artă într-o clasă diferită și s-o împărțim în diferite ramuri. Dacă ne gîndim în primul rînd la tehnici, artele intră în anumite grupări; dacă ne gîndim la produse, în altele. Aceste diviziuni diferite nu corespund cu exactitate. Multe dintre ele se suprapun și se întretaie unele cu altele. De aceea, este imposibil să le combinăm pe toate într-un sistem de clasificare unic, bine delimitat. Numeroase „sisteme" false ale artelor au rezultat din încercarea de a le combina astfel, pentru a produce o formulă închegată.

Pentru a evita asemenea greșeli, este util să împărțim problema în trei părți. Ne putem întreba, mai întîi, „cum pot fi clasificate artele în funcție de mijlocul de expresie?" — sau, și mai bine, „cum pot fi clasificate mijloacele de expresie ale artelor?" În al doilea rînd, ne putem întreba, „cum pot fi clasificate procesele artelor?" și, în

al treilea rînd, „cum pot fi clasificate produsele artelor?" În sfîrșit, ne putem întreba, „în ce măsură coincid aceste trei tipuri?"

4. Genuri de artă din punctul de vedere al mijloacelor de expresie

Am observat că termenii „mijloc de expresie" și „material" sînt amîndoi ambigui; fiecare este înțeles în mai multe sensuri. Drept urmare, există mai multe feluri de a clasifica mijloacele de expresie ale artelor, depinzînd de ce anume înțelegem prin aceasta.

Dacă mijlocul de expresie este înțeles ca însemnînd „materiale fizice și instrumente", avem problema grupării acestora în tipuri principale. Artele pot fi deci clasificate în funcție de faptul că folosesc piatră, cărămidă, metal, fibre vegetale, corpuri animale etc. Numărul și diversitatea materialelor și instrumentelor folosite de multe arte împiedică orice corelare stabilă între material pe de o parte și tipul de proces sau de produs pe de alta. Generalizînd mai larg, se poate face distincție între artele care au tendința să folosească (a) materiale simple, brute sau neprelucrate cum ar fi un bloc de piatră; (b) materiale semiprelucrate, complexe, dar neînsuflețite cum ar fi țesături de tapițerie; sau (c) corpuri vii de plante, animale sau oameni, ca în arta grădinilor și în dans. Unele materiale sînt prelucrate, dar fără o formă complexă, cum ar fi vopselele de ulei și argila fină.

Se face uneori deosebire între artele care folosesc corpuri fizice (artele vizuale), cele care folosesc sunete (muzica) și cele care folosesc cuvintele (literatura). Totuși, acest lucru este îndoielnic. Muzica și literatura folosesc și ele corpuri fizice (viori și cărți). Dacă ne gîndim la corpuri imaginare, sugerate, ca în pictura figurativă, atunci nu mai avem de-a face cu materiale fizice reale. Con-

ceptul lui Lessing despre pictură ca artă a corpurilor în spațiu și despre poezie ca artă a acțiunilor în timp, se referea mai curînd la conținutul imaginar al artei decît la mijlocul ei de expresie fizic.

Dacă noțiunea de mijloc de expresie este extinsă pentru a cuprinde imagini *sugerate*, gînduri, emoții, dorințe etc., devine prea largă și prea vagă pentru a putea deosebi artele. Literatura, pictura, muzica, teatrul, dansul și alte arte pot să sugereze toate o mare varietate de experiențe psihologice. Literatura, desigur, are gama cea mai largă; dar această bază de comparație poate fi aplicată mai bine produselor sau formelor finale ale artei decît mijlocului de expresie sau materialului neprelucrat.

Un mod mai fructuos de a generaliza materialele este cel în funcție de *calitățile lor directe, perceptuale; de tipurile de imagine senzorială pe care o prezintă* ochiului, urechii sau altui organ de simț al observatorului. Astfel putem vorbi despre arte care folosesc linia, arte care folosesc culoarea, arte care folosesc volumul etc.; nu ca sugestii, ci în chip de componente direct observabile ale operei de artă. Muzica folosește înălțimea sunetului, ritmul, timbrul. Poezia, cînd este ascultată, folosește ritmul și alte trăsături auditive. Există o mare suprapunere aici. Practic, toate artele vizuale prezintă linii, lumină și întuneric, textură; multe prezintă și culoare.

Generalizînd ceva mai mult, ajungem la una dintre cele mai utile din toate bazele de comparație: aceea a *simțului căruia i se adresează în primul rînd.* Unele arte folosesc un mijloc de expresie vizual și sînt numite arte vizuale. Muzica folosește un mijloc de expresie auditiv și este numită artă auditivă. Opera folosește ambele tipuri și este numită artă audiovizuală. Literatura folosește fie un mijloc de expresie auditiv fie unul vizual: cuvintele rostite sau scrise. Ea poate intra în oricare din aceste trei categorii, sau i se poate acorda una proprie. Parfumul și arta culinară folosesc mijloace de expresie ale sim-

țurilor inferioare și le clasăm ca arte ale simțurilor inferioare.

În capitolul asupra mijloacelor de expresie, am remarcat importanța pentru artă și estetică de a se studia *proprietățile lor tehnologice.* Acest lucru nu ajută prea mult direct la clasificarea artelor, pentru că proprietățile mijloacelor de expresie sînt atît de diverse. Dar el scoate în evidență necesitatea de a reține o semnificație destul de precisă și de restrînsă a termenului „mijloc de expresie", și nu de a o extinde, încît să cuprindă toți factorii sugerați din operele de artă finite, cum ar fi dorința și emoția. Subiectul poate fi abordat foarte bine și dintr-o altă direcție. După ce am deosebit o anumită artă în funcție de proces și produs, ne putem întreba atunci, ce materiale folosește ea în aceste procese pentru a face genurile de produse urmărite? În ce măsură sînt potrivite aceste materiale? Care sînt posibilitățile lor, limitele lor, avantajele și dezavantajele lor, cînd sînt considerate ca mijloace pentru atingerea unor scopuri? Căror genuri de tehnici le răspund ele cel mai bine și pentru ce genuri de produse, funcții și efecte estetice pot fi ele adaptate cel mai ușor?

Cercetarea în aceste direcții duce la o bază *funcțională* pentru clasificarea mijloacelor de expresie fizice și psihologice ale artelor. Ea este analoagă cu „materia medica" din știința medicinii, în care substanțele sînt clasificate conform utilizării lor la tratarea diverselor boli; adică, ca mijloace mai mult sau mai puțin eficiente pentru diverse scopuri, sau ca lucruri ce trebuie să fie evitate în anumite condiții. Astfel fierul este recunoscut ca un material ce trebuie să fie evitat de pe suprafața sculpturii, dacă nu dorim să ruginească. Mai precis, se începe cu anumite tipuri de forme, funcții și condiții de utilizare: de exemplu, sculptura în alto relief, executată cu mîna ca decorație pentru stranele corului dintr-o biserică unde vor fi mari variații de temperatură și umiditate. Anumite tipuri de lemn, de furnir, de tîmplărie etc. vor fi potrivite iar altele nepotrivite. Anumite culori — de exemplu, roșu des-

chis — sînt de obicei mai potrivite pentru foaierul unui teatru decît pentru saloanele de paturi dintr-un spital, din cauza efectelor psihologice. Trebuie să se ţină seama, totuşi, de marea variabilitate a efectelor estetice în funcţie de contextul în care un anumit material este folosit şi în funcţie de alte variabile cum ar fi personalitatea observatorului. S-a făcut un început în aceste direcţii în multe manuale tehnice despre arte, dar este nevoie (a) de o sinteză generală a acestor cunoştinţe şi (b) de mai multă experimentare asupra efectelor psihologice ale diverselor mijloace artistice: de exemplu, efectele emoţionale ale anumitor cuvinte şi imagini din literatură şi ale anumitor timbruri instrumentale în muzică.

5. Genuri de artă din punctul de vedere al proceselor

În arte sînt implicate un uriaş număr de diferite meşteşuguri, procese şi ocupaţii. Problema noastră constă, iarăşi, din gruparea lor în cîteva categorii principale, dacă este posibil, astfel încît să scoatem în evidenţă asemănările şi deosebirile dintre ele.

O *ocupaţie*, cum ar fi aceea de arhitect, cuprinde ea însăşi un număr de activităţi diferite. La clasificarea ocupaţiilor din domeniul artei, avem de-a face cu şiruri întregi de procese şi meşteşuguri asociate. Un mod de a le grupa este în funcţie de *nivelurile de învăţămînt şi responsabilitate*. Cercetările profesionale guvernamentale minimalizează de obicei ideea de niveluri superioare şi inferioare în clasificare; ea ar putea să nu fie pe placul celor care nu doresc să fie aşezaţi într-o clasă inferioară[1]. Ideea de niveluri este potrivnică impresiei noastre că trăim într-o societate fără clase, în ciuda faptului evident că, la

[1] Este ascunsă prin alte diviziuni coordonate: de exemplu, „agricultură, marină şi silvicultură". Chiar şi aşa, există grade de muncă superioare şi inferioare.

fel ca şi toate celelalte, societatea noastră se împarte în diferite grade în funcţie de educaţie, capacitate, responsabilitate, situaţie socială şi remuneraţie. Avem, desigur, un grad înalt de mobilitate individuală şi familială de la o categorie la alta, iar nivelul slujbei cuiva nu este întotdeauna corelat cu un anumit nivel al prestigiului social. Cu toate acestea, există analogii evidente între ierarhia nivelurilor profesionale moderne şi ierarhia aristocratică a artelor liberale şi servile. Ocupaţiile din domeniul artelor, ca şi cele din alte domenii, sînt gradate de la nivelul de vîrf al „muncii profesionale, tehnice şi de conducere" în jos spre „munca mecanică" şi pînă la cel mai de jos, „munca manuală". Asemenea diviziuni orizontale se întretaie în fiecare artă în parte. Cei care lucrează în arta vizuală, în muzică, în literatură şi în spectacole se află la toate nivelurile. În cadrul unei anumite arte, cum ar fi muzica, diversele ocupaţii sînt gradate cu grijă la diferite niveluri.

Majoritatea artelor, ca şi muzica, s-au diversificat în lumea modernă; s-au despărţit în liste lungi de ocupaţii specializate, legate între ele. În vechime, un singur bard sau menestrel putea combina toate fazele artei sale, inclusiv compoziţia şi execuţia. Astăzi, toate artele principale au devenit într-o oarecare măsură industrializate, cu specializarea şi diversificarea muncii. Cel care lucrează în domeniul respectiv nu-şi dă întotdeauna seama de acest lucru. El se poate socoti un poet solitar dintr-un turn de fildeş; dar dacă expediază unei reviste un poem şi i se publică, atunci devine o parte a uriaşei industrii editoriale, din care literatura este şi ea doar o parte.

Domenii întregi ale artei, precum şi ocupaţiile, se pot împărţi în funcţie de gradul de *industrializare, specializare* şi *complexitate*. Nu ne preocupă acum dezvoltarea istorică, evolutivă, prin care artele şi ocupaţiile primitive, nediferenţiate, s-au despărţit în unele specializate. Dar în însăşi lumea contemporană, artele există în diverse stadii de industrializare. Lăsînd deoparte aspectul publicării, arta poeziei este mai puţin industrializată

decît acelea ale arhitecturii și cinematografiei. Mulți indivizi — de exemplu, poeții și pictorii — lucrează într-o relativă singurătate și efectuează o varietate de ocupații.

Aici există două sau trei baze diferite de comparație. În privința *naturii și a condițiilor de muncă*, putem distinge ocupațiile ca (a) mai solitare, sau (b) mai cooperative. În privința *gradului de industrializare*, putem distinge (a) arta sau ramura de artă relativ nediferențiată în care un individ tinde să facă multe genuri diferite de lucru și (b) arta relativ diferențiată, industrializată, în care diferitele faze ale muncii sînt distribuite printre diferite grupuri de lucrători specializați. Pictura în ulei este în general mai puțin diferențiată decît realizarea filmelor de cinematograf. O ocupație sau un muncitor din cadrul unei arte foarte industrializate tinde să fie mai puțin diversificat, mai specializat, decît în tipurile mai vechi. Alături de industrializare există o oarecare tendință de *mecanizare;* folosirea mașinilor, a ingineriei științifice și a dispozitivelor de economisire a efortului, în special pentru producția de masă. Artele și ocupațiile pot fi comparate în funcție de *gradul lor de mecanizare*. Munca unui poet sau a unui pictor este mai puțin mecanizată decît aceea a operatorului de cinema. Dar acestea nu sînt precis corelate. În cadrul industriei cinematografice există multe ocupații în care nu se folosesc direct procesele mecanizate.

Comparînd ocupațiile artistice, constatăm că este util să le distingem pe cele legate mai ales de *compunere și proiectare* de cele legate mai ales de *executare și manufacturare*. Într-un fel sau altul, constatăm că această distincție trece prin toate artele. De exemplu, în mobilier, există oameni care doar proiectează mobila, și alții care doar o fabrică. În muzică, există oameni care doar compun cîntece, iar alții care doar le cîntă. Aceasta este o fază din tendința generală de diferențiere pe care am analizat-o, dar una foarte importantă. Din nou, există ocupații mai puțin diferențiate, și pictura în ulei este una dintre ele, în care aceeași

3. De obicei scăzută: muzica; țesăturile, ceramica și alte desene vizuale abstracte.

IV. *Compararea artelor în funcție de modurile de compunere*

A. În funcție de gradul de accentuare a *reprezentării:*

1. De obicei înalt: literatura, în special poezia epică și dramatică și proza, desenul, pictura, tapiseria, fotografia, sculptura, dansul și alte arte teatrale.
2. De obicei scăzut: muzica, arhitectura, mobilierul, ustensilele, horticultura.

B. În funcție de gradul de accentuare a *utilității:*

1. Acum de obicei înalt: arhitectura, mobilierul, ustensilele și alte arte industriale.
2. Acum de obicei scăzut: muzica, poezia.

C. În funcție de gradul de accentuare a *desenului tematic:*

1. De obicei înalt: muzica, poezia, desenul țesăturilor, arhitectura.
2. De obicei scăzut: proza literară și eseurile.
3. Variabil: pictura, sculptura.

D. În funcție de gradul de accentuare a *expunerii:*

1. De obicei înalt: astăzi, numai în anumite ramuri ale literaturii, în special eseul în proză și poezia lirică; în trecut înalt în pictură, sculptura, literatura și arhitectura orientală și medievală.
2. De obicei scăzut: muzica; pictura și sculptura modernă.

C. În funcție de *componentele* accentuate în prezentare:

1. Printre artele vizuale: (a) cele care pun accentul adesea pe culoare (pictura, desenul țesăturilor, costumul, ceramica, proiectarea interioarelor, horticultura, baletul, cinematografia și altele); (b) cele care pun accentul pe volume (sculptura, arhitectura, design-ul industrial); (c) cele care pun accentul adesea pe linie (desenul, caligrafia, tipografia și alte cîteva arte grafice); (d) cele care pun accentul pe spațiul interior (arhitectura, unele mobile și ustensile); (e) lumină și întuneric (o parte a picturii, fotografia și artele grafice).
2. Printre artele auditive și audiovizuale: (a) cele care pun accentul pe ritm și pe înălțimea sunetului (muzica); (b) cele care pun accentul pe ritm dar nu și pe înălțimea sunetului (poezia).

II. Compararea artelor în funcție de modurile de transmisie

A. În funcție de accentul relativ pe factorii *prezentați sau sugerați:*

1. Accentul de obicei pe sugestie: literatura.
2. Pe prezentare: muzica.
3. Variabil: pictura. (Unele stiluri subliniază subiectul reprezentat sau semnificația simbolică; altele, desenul vizibil).

B. În funcție de *modurile de sugestie* pe care se pune de obicei accentul:

1. Imitația și asociația comună: pictura, sculptura, dansul, pantomima, jocul actoricesc, muzica.
2. Simbolismul (verbal) și asociația comună: literatura.

3. Imitația, simbolismul și asociația comună: punerea în scenă; filmul sonor.

III. Compararea artelor în funcție de dezvoltarea spațială, temporală și cauzală

A. În funcție de dezvoltarea factorului *prezentat:*

1. Îndeosebi spațială: (a) bidimensională: majoritatea tablourilor și a țesăturilor; (b) tridimensională: sculptura, arhitectura, mobilierul, ustensilele.
2. Îndeosebi temporală: muzica; literatura orală.
3. Spațial-temporală: prezentată atît în spațiu cît și în timp: (a) în două dimensiuni ale spațiului și în timp: cinematografia, jocurile de umbre chinezești; (b) în trei dimensiuni ale spațiului și în timp: baletul, opera, teatrul jucat, marionetele.
4. Arte cărora le lipsește de obicei o dezvoltare complexă în spațiu sau în timp: artele simțurilor inferioare.

B. În funcție de dezvoltarea factorului *sugerat:*

1. Arte care sugerează dezvoltarea spațială tridimensională: toate artele figurative (pictura, sculptura, țesăturile, literatura, teatrul etc.). Artele utile minore într-o mai mică măsură.
2. Arte care sugerează dezvoltarea temporală; cu alte cuvinte, care sugerează succesiunea în timp: (a) într-o mare măsură: artele teatrale, literatura, muzica; (b) într-o mai mică măsură: pictura, sculptura, arhitectura.

C. În funcție de dezvoltarea *cauzală:*

1. De obicei înaltă: literatura, teatrul.
2. Mijlocie sau variabilă: pictura, sculptura.

3. De obicei scăzută: muzica; țesăturile, ceramica și alte desene vizuale abstracte.

IV. *Compararea artelor în funcție de modurile de compunere*

A. În funcție de gradul de accentuare a *reprezentării:*

1. De obicei înalt: literatura, în special poezia epică și dramatică și proza, desenul, pictura, tapiseria, fotografia, sculptura, dansul și alte arte teatrale.
2. De obicei scăzut: muzica, arhitectura, mobilierul, ustensilele, horticultura.

B. În funcție de gradul de accentuare a *utilității:*

1. Acum de obicei înalt: arhitectura, mobilierul, ustensilele și alte arte industriale.
2. Acum de obicei scăzut: muzica, poezia.

C. În funcție de gradul de accentuare a *desenului tematic:*

1. De obicei înalt: muzica, poezia, desenul țesăturilor, arhitectura.
2. De obicei scăzut: proza literară și eseurile.
3. Variabil: pictura, sculptura.

D. În funcție de gradul de accentuare a *expunerii:*

1. De obicei înalt: astăzi, numai în anumite ramuri ale literaturii, în special eseul în proză și poezia lirică; în trecut înalt în pictură, sculptura, literatura și arhitectura orientală și medievală.
2. De obicei scăzut: muzica; pictura și sculptura modernă.

decît acelea ale arhitecturii și cinematografiei. Mulți indivizi — de exemplu, poeții și pictorii — lucrează într-o relativă singurătate și efectuează o varietate de ocupații.

Aici există două sau trei baze diferite de comparație. În privința *naturii și a condițiilor de muncă*, putem distinge ocupațiile ca (a) mai solitare, sau (b) mai cooperative. În privința *gradului de industrializare*, putem distinge (a) arta sau ramura de artă relativ nediferențiată în care un individ tinde să facă multe genuri diferite de lucru și (b) arta relativ diferențiată, industrializată, în care diferitele faze ale muncii sînt distribuite printre diferite grupuri de lucrători specializați. Pictura în ulei este în general mai puțin diferențiată decît realizarea filmelor de cinematograf. O ocupație sau un muncitor din cadrul unei arte foarte industrializate tinde să fie mai puțin diversificat, mai specializat, decît în tipurile mai vechi. Alături de industrializare există o oarecare tendință de *mecanizare;* folosirea mașinilor, a ingineriei științifice și a dispozitivelor de economisire a efortului, în special pentru producția de masă. Artele și ocupațiile pot fi comparate în funcție de *gradul lor de mecanizare*. Munca unui poet sau a unui pictor este mai puțin mecanizată decît aceea a operatorului de cinema. Dar acestea nu sînt precis corelate. În cadrul industriei cinematografice există multe ocupații în care nu se folosesc direct procesele mecanizate.

Comparînd ocupațiile artistice, constatăm că este util să le distingem pe cele legate mai ales de *compunere și proiectare* de cele legate mai ales de *executare și manufacturare*. Într-un fel sau altul, constatăm că această distincție trece prin toate artele. De exemplu, în mobilier, există oameni care doar proiectează mobila, și alții care doar o fabrică. În muzică, există oameni care doar compun cîntece, iar alții care doar le cîntă. Aceasta este o fază din tendința generală de diferențiere pe care am analizat-o, dar una foarte importantă. Din nou, există ocupații mai puțin diferențiate, și pictura în ulei este una dintre ele, în care aceeași

C. În funcție de *componentele* accentuate în prezentare:

1. Printre artele vizuale: (a) cele care pun accentul adesea pe culoare (pictura, desenul țesăturilor, costumul, ceramica, proiectarea interioarelor, horticultura, baletul, cinematografia și altele); (b) cele care pun accentul pe volume (sculptura, arhitectura, design-ul industrial); (c) cele care pun accentul adesea pe linie (desenul, caligrafia, tipografia și alte cîteva arte grafice); (d) cele care pun accentul pe spațiul interior (arhitectura, unele mobile și ustensile); (e) lumină și întuneric (o parte a picturii, fotografia și artele grafice).
2. Printre artele auditive și audiovizuale: (a) cele care pun accentul pe ritm și pe înălțimea sunetului (muzica); (b) cele care pun accentul pe ritm dar nu și pe înălțimea sunetului (poezia).

II. Compararea artelor în funcție de modurile de transmisie

A. În funcție de accentul relativ pe factorii *prezentați sau sugerați:*

1. Accentul de obicei pe sugestie: literatura.
2. Pe prezentare: muzica.
3. Variabil: pictura. (Unele stiluri subliniază subiectul reprezentat sau semnificația simbolică; altele, desenul vizibil).

B. În funcție de *modurile de sugestie* pe care se pune de obicei accentul:

1. Imitația și asociația comună: pictura, sculptura, dansul, pantomima, jocul actoricesc, muzica.
2. Simbolismul (verbal) și asociația comună: literatura.

3. Imitația, simbolismul și asociația comună: punerea în scenă; filmul sonor.

III. Compararea artelor în funcție de dezvoltarea spațială, temporală și cauzală

A. În funcție de dezvoltarea factorului *prezentat:*

1. Îndeosebi spațială: (a) bidimensională: majoritatea tablourilor și a țesăturilor; (b) tridimensională: sculptura, arhitectura, mobilierul, ustensilele.
2. Îndeosebi temporală: muzica; literatura orală.
3. Spațial-temporală: prezentată atît în spațiu cît și în timp: (a) în două dimensiuni ale spațiului și în timp: cinematografia, jocurile de umbre chinezești; (b) în trei dimensiuni ale spațiului și în timp: baletul, opera, teatrul jucat, marionetele.
4. Arte cărora le lipsește de obicei o dezvoltare complexă în spațiu sau în timp: artele simțurilor inferioare.

B. În funcție de dezvoltarea factorului *sugerat:*

1. Arte care sugerează dezvoltarea spațială tridimensională: toate artele figurative (pictura, sculptura, țesăturile, literatura, teatrul etc.). Artele utile minore într-o mai mică măsură.
2. Arte care sugerează dezvoltarea temporală; cu alte cuvinte, care sugerează succesiunea în timp: (a) într-o mare măsură: artele teatrale, literatura, muzica; (b) într-o mai mică măsură: pictura, sculptura, arhitectura.

C. În funcție de dezvoltarea *cauzală:*

1. De obicei înaltă: literatura, teatrul.
2. Mijlocie sau variabilă: pictura, sculptura.

în strînsă succesiune temporală a multor variații detaliate de înălțime a sunetului și de ritm.

V. *Modurile de compoziție* sînt o altă cale de a lega între ele detaliile unei opere de artă. Cele patru principale moduri de compoziție sînt utilitar, figurativ, expozitiv și tematic. Fiecare dintre artele majore le folosește pe toate. O operă de artă poate cuprinde unul, două, trei sau patru moduri de compoziție deodată. Ele sînt privite atunci ca factori compoziționali ai operei de artă: de exemplu, un tablou poate avea un factor figurativ (scena înfățișată), precum și un factor tematic sau de desen (modelele de linie, de culoare etc.. care sînt prezentate ochiului).

VI. *Operele de artă individuale*, tipurile și stilurile de artă pot fi analizate și comparate în funcție de acești factori diverși. Trebuie să se țină seama (a) de felul cum este dezvoltat fiecare factor; ce trăsături componente sînt folosite și cum sînt organizate ele în cadrul acestui factor; (b) de cîtă diversitate există; (c) de felul cum sînt legați între ei diverși factori principali; de exemplu, felul cum sînt legate utilitatea, factorul figurativ și desenul tematic într-un scaun sculptat cu figuri de animale; (d) de felul cum și în ce măsură sînt integrate toate detaliile prin subordonare la un cadru cuprinzător.

Folosind ca baze aceste principii de morfologie estetică, am comparat apoi diversele arte în funcție de fiecare din ele. Scopul a fost acela de a afla *dacă arte diferite au tendința să producă genuri diferite de forme*. S-a constatat că este greu de generalizat în această privință, din cauza marii varietăți de tipuri și de stiluri de produse care au fost realizate de fiecare artă. În multe cazuri, un anumit tip de produs poate fi realizat prin mai multe arte, mijloace de expresie și procese diferite. Formele figurative (operele de artă cu-

prinzînd reprezentarea de obiecte, de scene, de situații sau de întîmplări concrete) sînt produse în artele vizuale, în muzică și literatură. Totuși, se pot face în mare cîteva generalizări, în sensul că anumite arte — în special din lumea occidentală modernă — au accentuat de obicei anumite tipuri de forme. Aceasta nu înseamnă că ele vor trebui să continue la fel, sau să se rezume la tipurile considerate de obicei cele mai potrivite pentru ele. Artele menționate mai jos sînt doar exemple și nu o listă completă a celor care aparțin fiecărei categorii.

I. Compararea artelor în funcție de modurile de prezentare

A. În funcție de *numărul* de simțuri cărora li se adresează; extinderea *diversității* de prezentare:

1. Arte cu prezentare unisenzorială de exemplu, muzica (auditivă); pictura (vizuală).
2. Arte cu prezentare bisenzorială: de exemplu, opera, baletul cu muzică (vizuală și auditivă).
3. Arte cu prezentare multisenzorială: de exemplu, ritualurile religioase cu tămîie plus forme vizuale și auditive.

B. În funcție de *simțurile* cărora li se adresează:

1. Arte vizuale: de exemplu, pictura, sculptura.
2. Artă auditivă: muzica.
3. Arte audiovizuale: opera, baletul (văzul și auzul); literatura (văzul sau auzul, ori amîndouă).
4. Arte ale simțurilor inferioare: subîmpărțite în olfactive (parfumul); gustative (mîncărurile, băuturile) etc.

mental efectiv. Munca unui dirijor de orchestră este un element modern, extrem de specializat, intermediar între îndrumare și execuția efectivă. De obicei el însuși nu cîntă, cum făceau primii șefi de orchestră. Este de dorit ca el să facă o oarecare interpretare și îndrumare creatoare, nu doar să urmărească notele în mod mecanic; el poate chiar să modifice partitura în unele detalii minore. Totuși munca sa este mai curînd legată direct de faza interpretativă a muzicii decît de compunere preliminară. *Îndrumarea gîndirii verbale, a vorbirii și a acțiunii* se găsește în scrierea textului sau a libretului, precum și în instruirea actorilor și cîntăreților cum să rostească cuvintele, cu mișcările corespunzătoare. *Gîndirea verbală* se găsește în citirea textului; *rostirea verbală și jocul actoricesc* se găsesc în interpretarea de către actori și cîntăreți.

6. Genuri de artă din punctul de vedere al produselor

Am menționat mai întîi multiplicitatea tipurilor specifice de produse ale artelor, cum ar fi tabloul, statuia, casa, poemul, romanul, sonetul, sonata, simfonia etc. și nevoia de a le clasifica în cîteva categorii principale. Această direcție de cercetare a condus la subiectul analizei formei sau al morfologiei estetice. S-au schițat sumar principalii factori ai formei estetice și ai modului în care ei se combină în diferite tipuri de formă. Principalii factori și moduri de organizare sînt după cum urmează:

I. *Modurile de transmisie:* factorii prezentați și cei sugerați ai formei estetice. Modurile de sugestie (care pot opera ca factori într-o singură operă de artă) sînt (a) imitația; (b) simbolismul; (c) asociația comună.

II. *Ingredientele* psihologice din forma estetică sînt clasificate (a) în funcție de modul lor de transmisie într-o anumită operă de artă, ca prezentate sau sugerate; (b) sub diverse *componente*, bazate pe concepții psihologice ale principalelor tipuri de experiență, de funcții psihice etc. Componentele *elementare* cuprind senzația, volițiunea, emoția, raționamentul etc. Senzația cuprinde componenta vizuală, auditivă și alte tipuri de componente senzoriale. Componentele vizuale cuprind culoarea, forma liniară, forma spațială etc. Componentele auditive cuprind înălțimea sunetului, timbrul etc. În cadrul fiecărei componente elementare se află o mulțime de *trăsături* elementare: de exemplu, în „culoare", trăsăturile sînt roșu, albastru, galben etc. Ingredientele dintr-o operă de artă includ și pe cele sugerate, cum ar fi trăsăturile emoționale de bucurie, de tristețe etc., sugerate într-un tablou sau un poem.

III. Ingredientele sau trăsăturile componente dintr-o operă de artă sînt întotdeauna *organizate* în anumite moduri generale: în special în spațiu, timp și cauzalitate. Trebuie să distingem modul în care sînt organizați factorii prezentați de cel în care sînt organizați factorii sugerați. Un tablou, de exemplu, este organizat din punctul de vedere al prezentării în două dimensiuni ale spațiului; el poate sugera un spațiu tridimensional, cu acțiuni care se desfășoară în timp. Organizarea cauzală este în funcție de relațiile de la cauză le efect, sugerate între lucrurile și evenimentele înfățișate, ca în acțiunea unei povestiri.

IV. *Componentele dezvoltate* sînt factori ai formei, dintre care fiecare cuprinde una sau mai multe componente elementare, dezvoltate în spațiu, timp sau cauzalitate. De exemplu, melodia este o componentă dezvoltată a muzicii, cuprinzînd organizarea

unele cazuri prin pipăit. Dar arta literară a devenit ea însăşi un domeniu vast şi important, cu propriile ei tehnici distinctive de combinare şi interpretare a simbolurilor lingvistice. De aceea ea necesită o categorie principală separată în descrierea proceselor artistice. Expresia „altele decît verbale" trebuie să fie înţeleasă de aceea după „modelare vizuală" şi „sunete". Caligrafia şi tipografia sînt modelare vizuală; scrierea şi rostirea literaturii sînt verbalizare.

Orice artă, ca şi orice ocupaţie din artă, poate fi analizată în latura ei productivă în cadrul unuia sau al mai multora din aceste tipuri fundamentale şi comparată cu altele pe această bază. Unele se specializează într-un singur tip de proces, ca de exemplu:

I. *Modelare vizuală.* Faza de proiectare sau de compunere, îndrumarea formei vizuale, este accentuată în arhitectură, design industrial şi coregrafie. Ele pun accentul pe întocmirea de schiţe preliminare, notaţii şi specificaţii pe care alţii să le execute în forma finală. Faza de interpretare sau de execuţie, *modelarea vizuală* sau realizarea efectivă a formei vizuale este accentuată în construcţii, tîmplărie, construcţia mobilierului, executarea îmbrăcămintei, turnarea bronzului şi dansul propriu-zis spre deosebire de coregrafie. Pictura cuprinde de obicei *ambele* faze, realizate de aceeaşi persoană. Multe arte şi ocupaţii variază în această privinţă. Arta sculpturii cuprinde în general atît proiectarea cît şi executarea statuilor; dar un anumit sculptor poate să proiecteze o statuie în argilă şi să-i încredinţeze unui turnător în bronz execuţia ei definitivă. Un dansator poate inventa unele dansuri şi poate executa şi dansuri compuse de alţii.

II. *Sunet. Îndrumarea* sunetului este munca compozitorului sau a regizorului de efecte sonore de la radio şi din cinematografie.

Execuţia efectivă a sunetului înseamnă interpretarea efectelor muzicale sau sonore, ca în canto şi în interpretarea instrumentală. Un muzician care este atît compozitor cît şi instrumentist combină ambele faze.

III. *Verbalizare. Îndrumarea* gîndirii verbale este munca autorului; a poetului, a romancierului, a nuvelistului şi a dramaturgului. În arta teatrală, *îndrumarea vorbirii şi a jocului actoricesc* este făcută de dramaturgul a cărui piesă este jucată; de asemenea, de regizorul de teatru sau de film. *Gîndirea* verbală este un tip de interpretare imaginară, făcută de orice persoană cu ştiinţă de carte cînd citeşte literatura în gînd. *Rostirea verbală şi jocul actoricesc* sînt interpretarea exterioară a literaturii, ca în munca actorului sau a oratorului.

IV. *Modelare vizuală şi sunet.* Arta combinată a dansului sau pantomima cu muzică cuprinde ambele aceste tipuri. Un artist se poate dedica compunerii şi proiectării pentru această artă combinată sau interpretării ei, ori amîndurora.

V. *Sunet şi verbalizare.* Arta canto-ului, combinînd cuvinte şi muzică, cuprinde ambele aceste tipuri. Compozitorul de cîntece îndrumă procesul combinat; cîntăreţul îl execută.

VI. *Modelare vizuală, sunet şi verbalizare.* Arta operei cuprinde toate cele şase procese. *Îndrumarea formei vizuale* se găseşte în proiectarea şi în planificarea decorurilor, a punerii în scenă, a luminilor, a costumelor, a gesturilor, a dansurilor şi a altor aspecte vizibile. *Modelarea vizuală* se găseşte în executarea acestor efecte scenice şi în interpretarea mişcărilor vizibile. *Îndrumarea sunetului* se găseşte în compunerea muzicii, în transcrierea ei ca un şir de îndrumări şi în instruirea interpreţilor cum s-o cînte cu glasul şi cu instrumentele. *Sunetul* se găseşte în cîntatul vocal şi în cel instru-

ca un individ mai bun decît urmașii lui moderni — un artist mai bine echilibrat, mai complet. Se fac încercări de a se reînvia acest tip de muncă; dar, în afară de îndeletnicirile din timpul liber, tendința este mai degrabă în direcția cealaltă.

Nu există un temei precis pentru compararea artelor sub raportul proceselor *psihice* implicate. În măsura în care psihologia a descris munca de creație artistică, de compunere și de proiectare, unde faza psihică este cea mai dezvoltată, ea pare să fie similară în multe privințe în toate artele. Chiar și gîndirea creatoare din știință și din treburile practice pare să aibă aproape același caracter general. Diferențele din procesul de creație par să fie corelate mai mult cu diferențele tipului de personalitate și ale culturii sociale. Procesele *exterioare* ale artelor diferă într-adevăr foarte mult, în relație cu tipurile de mijloace de expresie și de produse. Compunerea și proiectarea nu sînt în întregime psihice, după cum nici interpretarea și execuția nu sînt în întregime exterioare. Primele au propriile lor faze exterioare, ca în schițarea unui desen sau în așternerea pe hîrtie a unui poem sau a unei sonate. Interpretarea și execuția au propriile lor faze psihice, care pot fi extrem de creatoare sau pot consta din urmarea cu sfințenie a unor ordine.

Fazele psihice ale muncii artistice au tendința să difere oarecum pe baza *simțului căruia i se adresează*, în măsura în care artistul tinde să-și organizeze și să-și canalizeze gîndurile și sentimentele în funcție fie de (a) forme vizuale și culori, (b) tonuri muzicale și ritmuri, sau (c) cuvinte scrise ori rostite. Totuși, mulți alți factori contribuie la determinarea naturii procesului creator: printre aceștia, tipul de produs urmărit și genul de funcții pe care se intenționează să le îndeplinească; de asemenea, după cum tocmai s-a spus, cadrul cultural al artistului și configurația personalității sale. Tendințele sociale din stilul artistic și din atitudinea generală sînt mai influente decît s-a crezut, în determinarea proceselor și produselor artistului.

Construind-o pe tripla împărțire a artelor elaborată de Kant, dar schimbînd-o considerabil, am ajuns la următoarea listă de *șase* tipuri fundamentale de procese în producerea artei[2]:

I. *Modelare vizuală*
   a. Faza de proiectare sau de compunere: îndrumarea formei vizuale
   b. Faza de interpretare sau de execuție: modelarea vizuală
II. *Sunet*
   a. Faza de proiectare sau de compunere: îndrumarea sunetului
   b. Faza de interpretare sau de execuție: cîntatul
III. *Verbalizare*
   a. Faza de proiectare sau de compunere: îndrumarea gîndirii verbale și uneori îndrumarea vorbirii și acțiunii
   b. Faza de interpretare sau de execuție: gîndirea verbală și uneori vorbirea și acțiunea, în conformitate cu îndrumările verbale.

Această listă a tipurilor de procese le cuprinde pe toate cele implicate direct în producerea artelor vizuale, auditive și audiovizuale. „Modelarea vizuală" cuprinde o mare varietate de tehnici specifice, de la sculptarea pietrei și întinderea vopselei pînă la plantarea grădinilor și creșterea peștișorilor aurii. Schimbarea poziției membrelor în dans și expresia feței în actorie constituie un gen de modelare vizuală care se petrece în succesiune temporală.

Baza principală de împărțire din această listă este aceea a *simțului căruia i se adresează*, cu obișnuitele mari categorii vizuale și auditive, ale văzului și sunetului. Teoretic, verbalizarea literară este cuprinsă în aceste două categorii. Ea este transmisă de obicei prin imagine sau sunet; în

[2] Această listă nu cuprinde procesele din artele simțurilor inferioare sau din aprecierea și folosirea artelor simțurilor superioare.

persoană tinde să facă atît proiectarea cît și execuția. Cînd aceste faze sînt diferențiate în slujbe separate, faza de proiectare sau compunere tinde să fie așezată la nivelul superior de muncă „profesională, tehnică, de conducere". Aceea de execuție este făcută în parte de lucrători mecanici sau manuali dar (într-o industrie mare) este supervizată de directori sau administratori care sînt și ei la un nivel superior, și adesea plătiți mai bine decît oricare dintre ceilalți.

Distincția obișnuită dintre artele și activitățile *creatoare* și *necreatoare* este greșită, în felul cum este interpretată de obicei. Este o greșeală să numești unele arte „creatoare" (de exemplu, pictura), subînțelegînd că alte arte cum ar fi actoria și canto-ul ar fi necreatoare sau pur și simplu reproductive. Multă muncă din așa-numitele „arte creatoare" este necreatoare; în timp ce în alte arte și ocupații legate de arte există loc pentru creație din partea celor capabili s-o facă. În același timp, responsabilitatea creației, în sensul nașterii ideilor, tinde să se localizeze într-un tip specializat de ocupații, cum ar fi cele ale compozitorului autorului și proiectantului.

În orice operă artistică, există o *fază psihică, mintală, interioară* și o *fază vizibilă, somatică, exterioară.* Ele nu sînt niciodată întru totul separate, dar una sau alta domină în diferite momente și la indivizi diferiți. Și aici, tendința de diferențiere, de industrializare, a pătruns în unele arte, stabilind o clasă de oameni care face cea mai mare parte a planificării și concepției; și o alta, care face cea mai mare parte a muncii fizice și mecanice. Desigur acest lucru nu este ceva nou, ci doar o versiune democratică în epoca mecanizată a străvechii scindări între „planificatori" și „executanți". În lumea antică și cea medievală, artele estetice au rămas relativ nespecializate. Ele se ramificau de la una la alta, dar în cadrul unei anumite arte, cum ar fi construcția sau actoria, exista o mai mică diviziune a muncii. Vechiul meșteșugar-artist, care își folosea mintea și mîinile
349 într-o strînsă coordonare, ne apare astăzi adesea

V. *Compararea artelor în funcție de gradul de diferențiere din cadrul unei opere de artă; diversitatea detaliilor combinate într-un singur produs*

A. Arte relativ nediferențiate: dansul religios primitiv cu cuvinte și muzică; rămășițe moderne din ritualurile religioase, din jocurile copiilor etc.

B. Arte extrem de specializate: de exemplu, muzica instrumentală modernă de concert.

C. Arte complexe, diversificate, cuprinzînd combinarea mai multor factori diverși într-un singur produs, cu dezvoltarea distinctă a fiecăruia: opera, baletul, cinematografia, cărțile, arhitectura, proiectarea interioarelor, design industrial (de exemplu, a navelor), proiectarea așezărilor; gospodărirea casei.

VI. *Compararea artelor în funcție de tendințele stilistice*

A. Persistent geometrice și adesea rectilinii în structura de bază: arhitectura, mobilierul mare, urbanistica.

B. Mai susceptibile unor stiluri în esență neregulate, biomorfe curbilinii și romantice: pictura, țesăturile, costumul, muzica, literatura, arta grădinilor.

Schița de mai sus nu este doar o clasificare tematică. Ea sugerează aspecte ale multor probleme persistente ale esteticii comparate. Printre acestea se află și întrebarea: în ce măsură artele sînt analoage, similare? În ce măsură sînt ele diferite? În ce măsură este posibil să se „transpună" sau să se transfere într-o artă efectele produse în alta? În special, ce corespondențe pot exista între arte aparent atît de diverse ca muzica și desenul vizual?

Schița prezentată mai sus, asupra diferitelor moduri de comparare a artelor, pare să sublinieze diviziunea și contrastul. Pe fiecare bază de comparație, ea separă artele în două sau mai multe grupuri care diferă în această privință. Ea sugerează astfel multe răspunsuri detaliate la întrebarea: cum diferă artele între ele? Dar în același timp, sugerează analogii și asemănări prin gruparea anumitor arte laolaltă, ca semănînd în anumite privințe.

De exemplu, următoarele arte sînt grupate prin faptul că adesea pun accentul pe *culoare:* pictura, desenul țesăturilor, costumul, ceramica, design-ul interioarelor, horticultura, baletul, cinematografia și altele. În schița de mai înainte, asemenea liste sînt doar ilustrative, nu complete. Totuși, ele coboară întrebarea: „Cît de asemănătoare sînt artele" de la un nivel de generalități vagi la un nivel la care poate fi analizată punct cu punct. În privința accentului frecvent pus pe culoare, anumite arte seamănă unele cu altele, în timp ce altele se deosebesc. În privința accentului frecvent pus pe *reprezentare*, artele se împart în grupuri diferite: pictura stă acum alături de literatură, lăsînd muzica în afară. Cît despre accentul frecvent pus pe desen, muzica este grupată cu arhitectura, cu poezia și cu desenul țesăturilor.

După ce grupăm astfel anumite arte împreună, ca fiind oarecum similare într-o anumită privință, sarcina esteticii comparate abia începe. Orice asemenea afirmație vagă, în sensul că artele A și B sînt mai asemănătoare decît A și C, este categoric discutabilă. Schița noastră este concepută mai mult ca un șir de ipoteze discutabile decît ca o afirmare definitivă a faptelor. Chiar dacă acceptăm, de dragul discuției, că muzica, arhitectura și țesăturile sînt asemănătoare pentru că adesea accentuează desenul, mai rămîne problema importantă a modului exact cum se întîlnește desenul în fiecare din aceste arte și în ce măsură este accentuat în fiecare. Ce este desenul în muzică? Ce este desenul în arhitectură, în pictură, într-un covor persan? Ce au toate comun și cum diferă între ele? Ce varietăți de desen se întîlnesc în fiecare artă? Ce roluri analoage sînt jucate de anumite componente, cum ar fi melodia și linia? Abia dacă au fost abordate aceste probleme în prezenta lucrare. Scopul nostru a fost, în primul rînd, să împărțim cîteva din aceste probleme extrem de generale în unele mai specifice, care să poată fi cercetate rînd pe rînd.

7. Clasificări combinate; o abordare funcțională a sistemelor de arte

Există multe moduri corecte de clasificare și împărțire a artelor și nici unul dintre ele nu este întotdeauna modul cel mai just sau cel mai bun. Sînt de preferat moduri diferite pentru scopuri diferite. În elaborarea unei clasificări, trebuie să se determine mai întîi scopurile în care va fi folosită, teoretice sau practice.

Nu există un singur mod corect de împărțire a unui teritoriu cum ar fi America de Nord. Uneori ne interesează unitățile politice și relațiile lor; alteori tipurile de teren fizic cum ar fi munții și cîmpiile; uneori zonele climatice; alteori zonele economice cum ar fi regiunile cu grîu, porumb sau industriale. Putem introduce mai multe feluri de diviziuni într-o hartă mare; dar dacă se combină prea multe, atunci harta devine confuză și greoaie, un labirint de granițe suprapuse. Adesea este preferabil să folosim o serie de hărți diferite. Tot astfel, este de obicei preferabil să facem mai multe împărțiri diferite ale artelor pentru scopuri diferite, decît să încercăm să le combinăm pe toate într-un singur tabel sau într-o singură schemă. Granițele ar deveni extrem de confuze. De obicei este imposibil să împărțim artele în zone net distincte, oricare bază de împărțire am folosi. Există întotdeauna o trecere treptată de la una la alta, cu multe cazuri variabile, limitrofe.

Este bine să ne întrebăm de la început dacă ne interesează în primul rînd mijloacele de ex-

presie, procesele sau produsele. Aceasta va determina alegerea bazelor celor mai potrivite. Să presupunem că se pune problema de a face un inventar al echipamentului disponibil pentru munca în domeniul artelor, într-o universitate sau într-un sistem educațional de stat, pentru a se putea comanda ceea ce este necesar. Va trebui să se clasifice diferitele genuri de *materiale* cum ar fi vopsea, argilă, hîrtie, cerneală; diferite genuri de *instrumente* și aparate cum ar fi pensule, cuptoare, viori, mașini de scris. În cadrul fiecărei arte principale sau al fiecărui grup de arte vor fi trecute obiectele folosite. Să presupunem, pe de altă parte, că se pune problema de a organiza activitățile educaționale, cum ar fi cursurile dintr-o universitate. Atunci poate că am dori să clasificăm în funcție de tipurile de *produse* urmărite: de exemplu, cursuri despre felul cum se produc nuvelele, piesele de teatru, picturile, statuile, compozițiile muzicale, fotografiile, filmele în culori și așa mai departe. De asemenea, am putea dori să clasificăm în funcție de *procesul* sau de tehnica folosită: de exemplu, cursuri de smălțuire și de ardere a porțelanului; de regie de scenă; de orchestrație.

La elaborarea unei clasificări în scopuri practice, nu este întotdeauna necesar să fim consecvenți din punct de vedere logic, sau la zi din punct de vedere științific. Uneori principala cerință este ca diviziunile să fie ușor înțelese de cei care le vor folosi. Atunci ar putea fi mai bine să împărțim domeniul într-un mod convențional, cum ar fi Artă, Engleză, Franceză, Muzică, Muncă de atelier, doar pentru că este familiar, chiar dacă teoretic este defectuos. Noțiunile născocite de teoreticieni, cum ar fi „audiovizual", cer adesea multă vreme pînă cînd să intre în uzul general. Clasificările ilogice persistă decenii sau secole întregi, ca în sistemele de bibliotecă, pentru că schimbarea lor ar produce perturbații prea mari. Totuși, este bine ca și conducătorii administrativi din orice domeniu să fie la curent cu perfecționările, pentru a le introduce atunci cînd este oportun.

În estetică, ne interesează mai mult înțelegerea fenomenelor decît utilizările practice; organizarea intelectuală în scopul unei mai mari clarități și lămuriri. Chiar și aici există un aspect practic, funcțional: căutăm sisteme conceptuale care să fie utile ca instrumente pentru o investigare viitoare; care să ne slujească cît mai bine în asamblarea și interpretarea datelor noi.

De multe ori nu ne mulțumim să avem un număr de diferite clasificări specializate, fiecare pentru cîte un scop diferit. Uneori dorim o *clasificare pentru toate scopurile*. Acest lucru se aplică la sistemele de bibliotecă, pentru că se scriu cărți despre orice aspect al artelor, iar cititorii le aleg din orice punct de vedere posibil. Totuși, nu există o clasificare pentru orice scop. În momentul cînd ne alegem *principala bază* de împărțire[3], modelăm în mod irevocabil întregul sistem într-unul care va fi mai bine adaptat unor oameni și unor utilizări decît altora. Unii oameni se interesează de arte în special din punctul de vedere al istoriei culturii; ei doresc să gîndească în funcție de diviziunile cronologice și geografice. Ei ar dori să împartă imediat domeniul în „Artele Greciei antice", „Artele Europei medievale", „Artele Asiei" etc., astfel încît să aleagă un asemenea fragment al istoriei și să ignore restul. Este incomod pentru ei să gîndească mai întîi în funcție de diferite arte, cum ar fi arhitectura și sculptura, chiar dacă arhitectura este mai apoi împărțită în arhitectură greacă, arhitectură medievală etc.

În filozofie și estetică nu sîntem indiferenți față de istorie, dar de obicei sîntem mai preocupați de tipurile repetate, generale: de exemplu, de pictură, de poezie și de muzică, ca mijloace permanente de expresie a spiritului uman[4]. Învățămîntul de nivel superior tinde și el să urmeze în

[3] În tabelele lui Dessoir și Urries y Azara, se folosesc două sau mai multe baze principale, ori cel puțin două de rang egal: una pentru diviziunile verticale și una pentru cele orizontale.

[4] Există și excepții; estetica lui Hegel era pregnant istorică, ca mod de abordare.

ansamblu această împărţire pe subiecte. De aceea se cere o cale de fragmentare a domeniului total al artei pe o bază abstractă, neistorică, în subdiviziuni potrivite diferitelor studii de specialitate.

În acest scop este important să alegem o *bază primară* de împărţire care să nu fie superficială sau extrem de specializată, dar care să indice o separare profundă, totală, între tipurile de artă. S-ar putea să nu fie cea mai bună pentru toate scopurile, dar trebuie să fie cea mai adaptabilă la o varietate de scopuri. Trebuie să cuprindă distincţii destul de evidente şi universal recunoscute; nu bazate pe vreo teorie discutabilă de metafizică sau de valoare.

Aceste considerente ne conduc la alegerea *simţului căruia i se adresează în primul rînd,* ca fiind de obicei cea mai bună bază pentru o clasificare multilaterală, cuprinzătoare a artelor. Ea este adecvată ca bază primară de împărţire, urmînd a fi completată mai tîrziu cu altele.

Distincţia dintre simţuri şi tipurile de experienţă perceptuală, asociate cu fiecare dintre ele, este fundamentală din punct de vedere psihologic. Ea pare să străbată prin experienţa umană de la începuturile ei primitive, infantile, şi pînă la cele mai rafinate forme de artă. Tendinţe opuse acţionează încă de la început, pentru a astupa prăpăstiile dintre simţuri; pentru a ne permite să le traducem pe unele prin altele, cu şirurile alternative de simboluri din cuvintele scrise şi rostite. Învăţăm să ne facem simţurile să coopereze la construirea concepţiilor noastre despre lumea exterioară. Producem forme adresate ochilor care seamănă cu cele adresate urechilor şi le pot înlocui, astfel încît amîndouă să transmită experienţe analoage de desen, de fantezie şi alte asemenea lucruri. Astfel graniţa dintre artele adresate diferitelor simţuri este frecvent încălcată. Ea este departe de a fi adecvată pentru delimitarea celor mai importante tipuri de fenomene artistice. Misticii şi transcendentaliştii le-au minimalizat ca fiind superficiale; ei se opun oricărui mod de gîndire care atribuie prea multă importanţă datelor

senzoriale. Dar propriile lor încercări de a găsi o bază spirituală pentru compararea artelor nu au produs nici un rezultat precis. Concepţia de „simţ căruia i se adresează" nu ne duce prea departe în aspectele intelectuale şi emoţionale mai profunde ale artei, dar este utilă ca un prim pas în împărţirea domeniului în vederea unei examinări mai aprofundate. Este un mod atît de evident şi firesc de deosebire a artelor, încît chiar şi un mistic ca Sfîntul Augustin l-a folosit.

Un avantaj al acestei baze de împărţire este că ea se aplică la mijloace de expresie, procese şi produse ale artei. În ceea ce priveşte mijlocul de expresie, lumina şi substanţele fizice care o reflectă sînt vizuale; la fel sînt culoarea, linia şi textura ca materiale psihologice ale artei, în timp ce sunetul este un mijloc de expresie auditiv. În ceea ce priveşte procesele de producere a artei, am văzut cum ele pot fi grupate ca modelînd sau îndrumînd forma; ca îndrumînd sunetul. În ceea ce priveşte produsele sau formele finite, şi ele pot fi grupate ca forme vizuale, forme auditive şi aşa mai departe. Astfel noţiunea de simţ căruia i se adresează ne permite să analizăm şi să clasificăm artele din întreitul punct de vedere al mijlocului de expresie, al procesului şi al produsului.

Dar cum trebuie făcută împărţirea pe această bază? Există mai multe posibilităţi la fel de corecte.

I. Împărţirea cea mai simplă este în două părţi: arte *vizuale* şi *auditive;* mijloace de expresie, procese şi produse vizuale şi auditive. Teoretic, aproape întregul domeniu tradiţional al artei poate intra într-una dintre cele două părţi. Unele arte pot intra în amîndouă: opera este o artă vizuală, dar şi o artă auditivă.

II. Dar adesea este util să se facă o a treia diviziune principală a artelor *audiovizuale* (sau optico-acustice). Aceasta ţine seama de diferenţele dintre artele cu percepţie unisenzorială şi cele care se adresează la două simţuri deodată. Acestea din urmă mai sînt numite şi „arte combinate".

III. Continuînd pe o bază pur senzorială, este ușor să împărțim domeniul mai specific (a) în *patru* tipuri: arte vizuale, auditive, audiovizuale și ale simțurilor inferioare; sau chiar (b) în *șapte:* vizuale, auditive, audiovizuale, gustative, olfactive, tactile (cutanate) și chinestezice. Dar aceasta este psihologizare abstractă și este greu să găsim arte precise care să umple toate aceste categorii.

IV. Acordînd mai multă atenție faptelor concrete ale artei, putem constitui o clasă separată a *literaturii* sau *artei verbale*. Acest lucru este puțin cam inconsecvent, deoarece se îndepărtează de la baza strict senzorială. Dar el recunoaște că și construcția formelor verbale a avut tendința să devină un domeniu major al culturii în sine. Acest domeniu are înrudiri atît cu artele vizuale cît și cu cele auditive, dar deosebirile față de amîndouă aproape că le depășesc. În general, noi nu ne comportăm față de literatură ca și cum ar fi fie o artă vizuală fie una auditivă; ca și cum fie înfățișarea ei fie sunetele ei ar fi importante. În compararea artelor, adesea este convenabil să folosim numai trei categorii: *artă vizuală, muzică* (ca singura artă auditivă majoră) și *literatură.*

V. Într-un mod mai specific, putem iarăși lărgi această listă la cinci: *artă vizuală, artă auditivă, artă audiovizuală, literatură* și *artă a simțurilor inferioare.* Aceasta este o listă foarte practică a categoriilor principale. Opera poate fi clasată ca „audiovizuală", ca „audiovizuală verbală" sau (pentru concizie) ca una „combinată".

VI. Dacă este necesar, această listă poate fi lărgită în continuare ca mai sus, împărțind clasa artelor simțurilor inferioare.

Atunci cînd constituim literatura ca o clasă principală de sine stătătoare, pe motivul că ea folosește un gen distinctiv de forme și de metode bazate pe simbolismul lingvistic, noi nu facem decît să introducem de fapt o altă bază de împărțire. Ne referim la principalele *moduri de transmisie* folosite în arte. Acesta, mai curînd decît simțul căruia i se adresează, devine criteriul nos-

tru principal. Vrem să spunem că artele numite „vizuale" operează în primul rînd prin prezentare vizuală directă (împreună cu diverse feluri de sugestie); că arta „auditivă" operează în primul rînd prin prezentare auditivă (împreună cu sugestia); în timp ce arta „literară" operează în primul rînd prin sugestie lingvistică, în care aspectul prezentativ este mai puțin esențial.

Care dintre aceste șase moduri de împărțire este cel mai bun? Răspunsul trebuie să depindă iarăși în întregime de scopul avut în vedere și de împrejurări. Dacă se clasifică cursurile dintr-o universitate și dacă nu există nici un curs asupra artei simțurilor inferioare sau vreo cerință în acest sens, ar fi absurd s-o menționăm numai pentru că teoretic este posibilă. Dacă se organizează o agenție școlară pentru transportul echipamentului de învățămînt și este mare nevoie de filme sonore și aparate de proiecție, atunci poate că ar fi necesar să vorbim despre materiale „audiovizuale". Poate că ar merita chiar să le clasăm separat de tablourile pur vizuale și de discurile de gramofon pur auditive. O analiză psihologică amănunțită a obiectelor gustative, olfactive și a altor simțuri inferioare poate fi în general lipsită de însemnătate, dar poate fi importantă într-o cercetare profundă asupra psihologiei estetice.

Să presupunem că dorim să cercetăm și să reorganizăm învățămîntul dintr-o universitate unde se predau toate artele. Le grupăm în patru categorii principale: *vizuale, auditive, literare* și *combinate* (audiovizuale sau audiovizuale-verbale).

O a doua treaptă ar putea fi să subîmpărțim fiecare din aceste clase în funcție de tipurile de *produse*. Ne propunem să predăm producerea și aprecierea următoarelor genuri de opere de artă:

I. *Arte vizuale:* picturi, statui, case și clădiri publice, parcuri și grădini, vase, covoare, scaune și mese etc.

II. *Artă auditivă* (*muzicală*): sonate, fugi, simfonii etc.

III. *Literatură:* drame, romane, nuvele, eseuri, poeme etc.
IV. *Arte combinate:* opere, balete, producții teatrale, filme sonore etc.

Mergînd îndărăt de la scopuri la mijloace, ne întrebăm apoi ce tehnici sau *procese de producție* trebuie să fie predate în legătură cu fiecare din aceste tipuri de produse. Pe care dintre ele ne propunem să le predăm? Cum putem organiza și împărți predarea lor, pe secții și cursuri? Acest lucru ne conduce la o a treia treaptă a împărțirii, pe baza tipului de proces; de exemplu:

IV. *Arte combinate*
 A. Opere
  1. *Scrierea* operelor; compunerea de opere.
  2. *Reprezentarea* operelor: cîntatul, jucatul, acompaniatul, costumele, machiajul, luminile etc.

Aceasta, desigur, poate fi subîmpărțită mai departe pe aceeași bază, pe măsură ce specificăm anumitele tehnici cuprinse în jocul actoricesc; cele cuprinse în regie etc. Orice număr de trepte poate folosi aceeași bază de împărțire. Pe de altă parte, am putea dori acum să specificăm *materialele* și *instrumentele* folosite în fiecare tehnică.

2. *Reprezentarea operelor*
 f. *Machiajul:* cosmeticele folosite, cum ar fi vopsele grase, cărbune, rimel, mastic etc. Proprietățile lor tehnologice; care trebuie utilizat pentru anumite efecte.

Aceasta poate fi și ea subîmpărțită, la rîndul ei, cît de amănunțit dorim. Probabil că subdiviziunile mici vor fi omise dintr-un prospect sau catalog general al instituției. Dar profesorul unei clase de machiaj poate să-și pregătească singur programul de învățămînt, în care termenul respectiv poate fi analizat în amănunțime.

Schița totală, rezultată din toate aceste trepte succesive, va fi un sistem sau o clasificare sistematică a artelor, destinată unor scopuri practice. Este adevărat, nu am folosit cuvîntul „arte" la fiecare treaptă, pentru că el este vag și superfluu. Fiecare din acești termeni este numit de obicei o „artă" — arta machiajului, de exemplu — și noi i-am aranjat în diverse ordini. Este mai precis să ne referim la ei ca tipuri de procese, tipuri de produse etc.

Dacă acesta este un sistem „practic", atunci ce este unul teoretic? Ce fel de clasificare a artelor este potrivită pentru un manual de teorie estetică? Nu există o mare diferență, în afară de faptul că scopul avut în vedere este mai general și mai intelectual. Uneori el nu este conceput cu claritate. Funcția unei clasificări teoretice, după cum am văzut, este aceea de a-l ajuta pe cititor să înțeleagă natura și varietățile materialului clasificat; și poate să-l ajute, de asemenea, la cercetarea lui mai amănunțită. Nu există o clasificare perfectă, nici pentru scopuri teoretice, și nici pentru cele practice. Se pune întrebarea care faze anume ale subiectelor dorim să le explicăm și să le organizăm? Dacă scriem o carte despre „Procesele creatoare din arte", vom împărți domeniul într-un anumit fel pentru o tratare detaliată, capitol cu capitol. Dacă scriem despre „Tipuri de formă în arte", îl vom împărți în mod diferit. Un manual general de estetică poate încerca să elaboreze un sistem teoretic pentru multiple scopuri, să explice totul despre arte dintr-o dată. Rezultatul va fi probabil eronat; amăgitor de simplu. El va sublinia cîteva relații pe care autorul le consideră esențiale și va ignora sau va minimaliza nenumărate altele.

„Simțul căruia i se adresează" nu este întotdeauna cea mai bună bază primară de împărțire. În unele contexte ea poate fi neconcludentă sau de importanță minoră, și să fie folosită mai jos în seria de subdiviziuni. Un studiu al produselor artistice poate fi împărțit mai întîi în tipurile principale de formă, cum ar fi utilitară, figura-

tivă, decorativă etc. Mai tîrziu, ne putem întreba cum este produs fiecare tip în artele vizuale, în muzică și în literatură. Un studiu al proceselor artistice ar putea fi împărțit mai întîi pe baza tipurilor de personalitate sau a cadrelor culturale.

Se pot combina mai multe baze de împărțire, în moduri care *coincid* între ele; suprapunerea nu este universală. De exemplu, artele au fost împărțite în arte „temporale" și „spațiale", și arte ale repausului și ale mișcării. Mai exact, există arte care pun accentul pe mobilitatea și dezvoltarea temporală a factorului prezentat, și există arte care pun accentul pe dezvoltarea spațială statică a factorului prezentat. Muzica, actoria și baletul aparțin primului grup; sculptura, arhitectura și pictura aparțin în mare parte celui de-al doilea, în afara cîtorva varietăți excepționale[5].

Să revenim acum la *procesele de execuție și de interpretare* ca bază de împărțire. Există un grup de arte care necesită o interpretare repetată, de fiecare dată cînd produsul urmează să fie perceput. Drept urmare, acestea sînt „arte temporale". Tehnicile interpretării repetate sînt importante în aceste arte. Pe de altă parte, artele spațiale statice nu necesită asemenea interpretare. Produsele lor sînt interpretate sau executate odată pentru totdeauna atunci cînd sînt făcute și nu trebuie decît să fie menținute și expuse în condiții specifice.

În plus, se poate spune că toate artele auditive sînt arte ale succesiunii temporale; mai curînd ale schimbării și mișcării decît ale repausului și coexistenței. Acestea cuprind muzica și literatura orală. Este un rezultat al evanescenței oricărei forme sonore. De asemenea, artele auditive prezintă o reprezentare mimetică relativ redusă. Ea există într-o oarecare măsură în muzică și mai puțin în poezie (prin onomatopee); dar majoritatea reprezentării literare se face prin simboluri verbale, iar

[5] Unii autori disting baletul și teatrul ca „spațio-temporale" de muzică ca fiind pur temporală. Am abordat aceste distincții atunci cînd am discutat modurile de dezvoltare a prezentării.

imitația muzicală este de obicei vagă și subordonată. Majoritatea artelor care pun accentul pe reprezentarea imitativă sau mimetică sînt vizuale sau audiovizuale, cum ar fi pictura și teatrul. Majoritatea celor care pun accentul pe utilitate sînt și ele vizuale, cum ar fi arhitectura și artele utile minore.

Asemenea corespondențe ocazionale sînt semnificative, dar nu trebuie să fie exagerate. Trebuie să rezistăm tentației de a mai introduce și alte baze; de a identifica artele statice sau „artele repausului" cu „artele vizuale", iar „artele mișcării" cu muzica și literatura. Aceste categorii pur și simplu se despart și nu este nevoie să le silim să intre toate în aceeași categorie. Să nu deplîngem acest fapt, ca pe o răzvrătire îndărătnică a naturii împotriva formulelor noastre bine rînduite. Dimpotrivă, este stimulator să vezi cît de infinit de bogate și de variate sînt manifestările artei; cum ele se aranjează în grupuri noi de fiecare dată cînd le privim dintr-un punct de vedere diferit.

Este nevoie de mult studiu și experimentare asupra diferitelor feluri de a clasifica artele și fenomenele din cadrul lor; nu ca o simplă distracție intelectuală, ci pentru motive precise. Acest lucru poate duce la modalități mai inteligente, mai eficiente, de organizare și de conducere a oricăror feluri de activități practice din domeniul artelor. Arătînd care genuri de artă au fost produse și care altele sînt posibile dar încă nedezvoltate, el ne poate arăta calea unor experiențe creatoare.

În estetică, acest lucru poate duce la căi noi și fructuoase de împărțire și corelare a fenomenelor de artă în vederea cercetării. Orice cercetător din domeniul artei este pus în fața problemei cum să-și împartă și să-și coreleze domeniul de studiu. Cînd își publică constatările, el trebuie să decidă cum să-și împartă cartea în capitole și secțiuni. Acestea sînt doar aspecte speciale ale problemei mai ample, pe care am analizat-o în această carte, aceea a împărțirii și clasificării în domeniul artei. Pro-

gresul în această problemă mai amplă poate constitui un ajutor uriaș pentru cercetătorii și profesorii care se ocupă de nenumărate subiecte speciale din cadrul ei, indicîndu-le noi căi de a-și organiza materialul.

Studiul, scrisul și învățămîntul din domeniul artelor sînt prea mult organizate pe o simplă bază *istorică* a geografiei, cronologiei sau biografiei individuale. De exemplu, se studiază „arta Angliei în secolul XVIII", sau „viața și epoca lui Shelley". Aceasta este o cale ușoară, vădită, de a delimita un domeniu de studiu, și mulți studenți și profesori o urmează pentru că nu le vine în minte alta. Este o cale foarte bună, dar nu singura. Ea are limitele ei și nu trebuie să fie exagerată pînă la a exclude altele. Pentru progresul în înțelegerea științifică a artelor, avem nevoie de studii mai *comparate*, care să alterneze între diferite perioade și națiuni, în căutarea repetărilor semnificative, a tendințelor majore și a factorilor determinanți. Acestea ne vor ajuta în cele din urmă să înțelegem mai bine istoria artei și pe fiecare artist în parte. Ele ne vor ajuta să vedem un artist sau o perioadă în relație cu contexte culturale mai largi; nu ca pe un șir de întîmplări detașate, inexplicabile. Asemenea studii ne vor ajuta să înțelegem și să stăpînim artele timpului nostru, arătîndu-ne cum se încadrează ele în tipurile și tendințele majore; de unde vin și încotro se îndreaptă; într-o oarecare măsură, încotro pot fi făcute să se îndrepte.

Prin împărțirea domeniului artei în diverse feluri și prin studierea relațiilor dintre părțile astfel rezultate, ne dăm seama de noi probleme și de soluții promițătoare pentru o cunoaștere mai aprofundată. Atîta timp cît rămînem în interiorul vechilor compartimente ale gîndirii, avem tendința să străbatem aceleași drumuri vechi. A venit vremea unor noi investigații în teritoriul artelor și a unor noi explorări din cadrul acestuia.

XIII
PATRU SUTE DE ARTE ȘI TIPURI DE ARTĂ: O CLASIFICARE SISTEMATICĂ*

Capitolul precedent a explicat mai multe căi posibile de a alcătui o clasificare multifuncțională a artelor, dar nu a alcătuit una în fapt. Într-un capitol anterior s-a prezentat o listă alfabetică de o sută de arte vizuale și auditive, fără o clasificare teoretică, pentru a se arăta că există mai multe arte decît se crede de obicei. Lista de față este și mai lungă, cuprinzînd peste patru sute de arte și tipuri de artă, dintre care unele se adresează simțurilor inferioare. Ea ar putea fi lungită și mai mult.

A include atîtea genuri de activități și de produse drept „arte" este o abatere de la credința tradițională că există doar șapte arte, sau un alt număr foarte mic. Deoarece concepția de „artă" folosită aici este una foarte largă, sînt trecute multe arte care în mod obișnuit nu-și găsesc locul în tratatele convenționale de estetică și de istoria artei. Estetica tradițională se menține la o concepție îngustă, exclusivă a artei, ignorînd sau disprețuind o mare varietate de meșteșuguri și de produse cu funcții estetice, dintre care multe au fost și sînt foarte respectate de criticii și istoricii de artă, precum și de public în general. În capitolele precedente s-au înfățișat motivele în favoarea recunoașterii în estetică a existenței acestor

* Reprodus cu revizuiri după *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XVI, nr. 1, sept. 1957.

meșteșuguri și a pretenției lor de a fi socotite ca arte. Aceasta nu înseamnă, totuși, că ele sînt toate de importanță și de valoare egale sau aproape egale. Dimpotrivă, unele au jucat și continuă să joace roluri majore în istoria culturii, pe cînd altele sînt relativ neînsemnate. Unele sînt vechi, altele noi; unele au crescut în importanță, în timp ce altele au decăzut. Unele au un mare potențial de valoare culturală, altele mai limitat. Neîncetat apar altele noi, a căror valoare potențială este încă necunoscută. În prezenta schemă nu se pun asemenea probleme de valoare relativă și nu se spune nici nu se sugerează nimic cu privire la care arte sînt majore și care sînt minore, în prezent sau în general.

Prezenta listă este clasificată conform unora dintre categoriile sau „bazele de clasificare" care par să fie cele mai adecvate faptelor, cele mai utile în practică și cele mai semnificative în prezentarea distincțiilor și a analogiilor majore dintre arte. Acestea sînt: (a) simțul căruia i se adresează în primul rînd; (b) mijlocul de expresie, materialele, instrumentele; (c) procesele, tehnicile; (d) natura produselor, în ceea ce privește forma sau modul de organizare în spațiu și timp și în ceea ce privește utilizările, funcțiile și modurile de funcționare. Deoarece se folosesc toate aceste baze, grupele și diviziunile rezultate se suprapun într-o oarecare măsură; o anumită artă sau tip de artă poate intra în mai multe categorii din listă, în ceea ce privește diferitele trăsături și relații. Arta A poate fi clasată cu arta B în privința materialului și a procesului; cu arta C în privința utilizării sociale sau a funcției produselor ei.

Artele se află într-o neîncetată schimbare, precum și într-o continuă suprapunere, contopire și reîmpărțire, astfel încît este imposibil să se facă împărțiri categorice și definitive. Orice noțiune s-ar folosi ca bază principală, primară de împărțire, aceasta face ca sistemul să fie mai puțin avantajos pentru persoanele interesate în alte direcții. De exemplu, împărțind artele dintr-o dată în „vizuale", „auditive" etc., aceasta are tendința

să facă lista necorespunzătoare pentru cei care se interesează în primul rînd de distincțiile cronologice, geografice sau sociologice, cum ar fi cele dintre arta medievală și renascentistă, europeană și asiatică, tribală și urbană, sau manuală și mecanizată. Diferitele interese și probleme duc la căi diferite de a numi și a grupa artele, cu accentul pe diferite caracteristici. Totuși, lista care urmează este adaptabilă unei mari varietăți de scopuri, atît teoretice cît și practice.

În mod obișnuit, nu se face o distincție netă între „arte" și „tipuri" sau „ramuri" de artă, și deci nu se face o distincție netă nici în schema ce urmează. Astfel, se pomenește uneori de „arta picturii de natură statică", „arta scrierii literaturii dramatice" și „arta fugii", ca și cum acestea ar fi arte separate, independente. Alteori, ele sînt privite doar ca tipuri sau ramuri ale picturii, literaturii și muzicii. Un meșteșug minor sau un tip specializat al artei poate fi mai întîi privit doar ca o ramură a uneia mai mari și apoi dezvoltat treptat într-o artă de sine stătătoare, recunoscută și independentă.

Trecînd o anumită artă drept categorie principală sau drept o ramură sau subdiviziune, nu se face nici o aluzie la importanța ei relativă, la valoarea ei estetică, morală, spirituală sau culturală. Secțiunea I, despre artele vizuale, a trebuit să fie împărțită în multe subdiviziuni din cadrul subdiviziunilor, pentru că aceste arte sînt de fapt foarte specializate și diferențiate. Secțiunile V și VI, pe de altă parte, au necesitat mai puține subdiviziuni.

I. ARTE VIZUALE

A. INTRODUCERE: Acest grup de arte se adresează în primul rînd simțului văzului. Unele dintre produsele lor se mai adresează și altor simțuri, ca în sunetul unui pendul sau pipăirea hainelor și a mobilelor; dar calitățile lor vizuale sînt considerate de obicei mai importante din punct de vedere estetic. Ele se prezintă în majoritate ca forme

statice cu două dimensiuni, pe suprafețe plate, dar sugerează adesea cea de-a treia dimensiune. Unele cuprind și mișcare, cum ar fi vehiculele de transport, dar de obicei nu prezintă ochiului o succesiune complexă de mișcări sau schimbări într-o ordine precisă, temporală. Detaliile trebuie să fie de obicei prinse într-un fel de succesiune temporală (nu toate dintr-o dată), dar ordinea exactă în care sînt văzute nu este de obicei esențială; de aceea ele nu sînt numite „arte temporale". Alte cîteva arte vizuale sau parțial vizuale, în care se pune accentul pe ordinea temporală, sînt trecute în secțiunea IV, ARTE ALE REPREZENTAȚIEI PUBLICE.

B. ARTE ȘI TIPURI DE ARTĂ PICTURALE:

1. INTRODUCERE: Prin cuvîntul „tablou" se înțelege în general „pictură". Dar astăzi, un tablou nu este neapărat pictat; el poate fi făcut în multe alte feluri, cum ar fi prin gravare sau fotografiere. Majoritatea tablourilor sînt reprezentări de obiecte, persoane, scene etc., dar uneori acest termen este aplicat și picturilor sau desenelor nonfigurative, în special cînd sînt înrămate și folosite drept tablouri. În tablourile clasate ca artistice, se pune accentul pe efectul estetic, dar mare parte din arta picturală are și alte funcții, cum ar fi religioasă și morală. Unele tablouri sînt simbolice și reprezintă anumite lucruri sau idei, fără să semene cu ele. Unele încearcă să exprime un sentiment, o stare sufletească sau o idee abstractă. Unele arte picturale sînt numite și „arte grafice", în special desenul. „Grafic" provine din cuvîntul grecesc care înseamnă „a scrie" (vezi secțiunea C asupra artelor grafice nepicturale ale scrierii și tiparului). Următoarele subdiviziuni se pot schimba între ele în oarecare măsură, prin faptul că cele trecute în fiecare categorie principală pot fi socotite ca subdiviziuni ale celorlalte: de exemplu, la „Pictură", murală, religioasă, a figurii etc. (Pentru definiții, vezi paginile 254 și urm., din vol. II.)

2. TIPURI DE ARTĂ PICTURALĂ DIN PUNCTUL DE VEDERE AL MIJLOCULUI DE EXPRESIE ȘI AL PROCESULUI: MATERIALE, INSTRUMENTE, TEHNICI.

a. *Pictură*
  - I'. Pictură în ulei.
  - II'. Pictură în tempera.
  - III'. Acuarelă și guașă.
  - IV'. Frescă.
  - V'. Encaustică.
  - VI'. Pictură în nisip.

b. *Desen*
  - I'. Desen în creion.
  - II'. Desen în peniță și tuș.
  - III'. Desen cu penelul; desen în laviu.
  - IV'. Desen în creion și pastel.

c. *Imprimarea stampelor*
  - I'. Gravare manuală; pe lemn, metal etc.
  - II'. Gravare cu acid, gravare cu acul, acvatintă.
  - III'. Mezzo-tinto.
  - IV'. Litografie.
  - V'. Fotogravură; autotipie.
  - VI'. Colotipie; procedee cu gelatină.
  - VII'. Procedee cu raster; serigrafie.

d. *Fotografie* (*statică*). În alb-negru; în culori. Microfotografie; telefotografie; fotografie cu raze X.

e. *Mozaic pictural.*

f. *Incrustație în lemn. Intarsie picturală.*

g. *Tapiserie; țesături picturale.*

h. *Broderie* și alte lucrări picturale cu acul, dantele etc.

i. *Colaj* și *montaj* pictural; tablouri din colaje de hîrtie; siluete.

j. *Lumini colorate*, statice și picturale.

3. TIPURI DE ARTĂ PICTURALĂ DIN PUNCTUL DE VEDERE AL NATURII PRODUSULUI.

a. *Din punctul de vedere al formei, al dimensiunii, al situării.*

I'. Tablouri murale; pe pereți și tavane.
II'. Tablouri pe podele, în special în plăci și mozaicuri.
III'. Tablouri de șevalet.
IV'. Tablouri pe suluri de hîrtie.
V'. Miniaturi; separate sau ca anluminuri de manuscrise și cărți.
VI'. Pictură pe vase.
VII'. Pictură pe paravane.
VIII'. Diverse forme ale celor de mai sus: dreptunghiulare, rotunde, triunghiulare, în formă de pandantiv, neregulate.

b. *Din punctul de vedere al subiectului, al funcției și al modului de tratare.*

I'. Tablouri de *figuri:* de oameni sau de ființe supranaturale și imaginare sub formă umană sau parțial umană. Subiecte religioase, laice, aristocratice, mitologice, fantastice, „de gen" sau cotidiene. Figuri solitare și în grupuri cu sau fără peisaj sau fundal arhitectural. Portrete (cap, bust, întreg); mai mult sau mai puțin realiste, individualizate. Ecvestre și alte combinații de oameni și animale.
II'. Tablouri de *animale.*
III'. *Peisaje* și marine.
IV'. *Naturi moarte.*
V'. Tablouri *decorative, semiabstracte, abstracte* și nonobiective; desene nonfigurative.

VI'. Tablouri *simbolice;* embleme, însemne. Acestea pot fi desene abstracte sau tablouri figurative cu o semnificație suplimentară, simbolică; alegorii. Tipuri de tablouri simbolice.

A'. Simboluri religioase, cum ar fi crucea, semiluna și steaua lui David; simbolurile anumitor zei și sfinți, cum ar fi bufnița pentru Minerva, roata pentru Sfînta Ecaterina.
B'. Simboluri politice: naționale, orășenești etc. Steaguri, sigilii, steme.
C'. Simboluri heraldice, ale unei familii sau ale unui rang ori titlu ereditar. Blazoane, panașe.
D'. Simboluri comerciale; mărci de fabrică.
E'. Simboluri de cluburi și asociații.

VII'. *Ilustrație* (pentru cărți, reviste, afișe etc.).
VIII'. *Jurnale de mode.*
IX'. *Benzi desenate;* caricaturi.

C. SCRIERE ȘI TIPAR; ARTE GRAFICE NEPICTURALE.

1. INTRODUCERE: Aceste arte sînt acum folosite în primul rînd ca mijloace de prezentare vizuală a compozițiilor verbale, inclusiv literatura. Astfel literatura poate deveni o artă de prezentare vizuală. Scrierea și tiparul pot fi prezentate și tactil, ca în caracterele Braille pentru orbi. Literele și cuvintele pot fi comunicate și prin auz. Scrierea și tiparul pot fi combinate și cu imagini. Ele sînt *arte* vizuale, nu doar simple dispozitive utilitare pentru comunicarea obișnuită, numai atunci cînd cuprind o oarecare fi-

nisare și dezvoltare estetică, ca în caligrafie și tipografia artistică. Aceasta, totuși, nu trebuie să fie neapărat izbitoare și ornamentată; ea poate fi subordonată unei comunicări clare și unei lizibilități ușoare. (Pentru definiții, vezi pp. 256 și urm. din vol. II.)

2. *Caligrafie și scriere de mînă;* în caractere cursive sau detașate; scrierea manuscriselor.
3. *Tipografie.*
   a. Proiectarea caracterelor.
   b. Imprimare.
   c. Machetare (nepicturală); punere în pagină.
4. Alte genuri de scriere a literelor și a cuvintelor, cum ar fi prin cioplirea în piatră, cu lumini electrice etc.

D. ARTE ȘI TIPURI DE ARTĂ PICTURAL—VERBALE COMBINATE.

1. Scriere cu imagini, primitivă și modernă; pictografii; hieroglife, simboluri picturale. (În cultura primitivă, a precedat separarea scrierii de pictură; dar este încă folosită în scopuri educaționale și publicitare.)
2. Anluminură și ilustrație a manuscriselor și cărților; pictură manuală combinată cu caligrafie.
3. Machete tipărite, pictural-verbale; desen de pagină, de afiș și de copertă, ilustrații de cărți și reviste cu text. Publicitate și alte mijloace comerciale.
4. Ambalaj, cînd cuprinde forme tipărite pictural-verbale.
5. Timbre poștale, bancnote și alte tipuri obișnuite de forme, combinînd elemente picturale și decorative cu cuvinte, numere etc.
6. Hărți, grafice, diagrame picturale și prezentări în scopuri explicative și utilitare; adesea combinînd detalii realiste cu simboluri arbitrare.

7. Prezentări luminoase combinînd elemente picturale și grafice.

E. ARTE ȘI TIPURI DE ARTĂ SCULPTURALE.

1. INTRODUCERE: Sculptura este arta de a făuri forme tridimensionale, de obicei pentru a fi privite din afară, care reprezintă figuri de oameni sau animale ori alte obiecte naturale, compun un model de forme și de suprafețe în spațiu și pot sugera sentimente sau idei abstracte. Unele sculpturi sînt figurative și realiste; altele extrem de stilizate sau abstracte. (Vezi pp. 250 și urm. din vol II)
2. TIPURI DE SCULPTURĂ DIN PUNCTUL DE VEDERE AL MIJLOCULUI DE EXPRESIE ȘI AL PROCESULUI.
   a. Sculptură în piatră.
   b. Sculptură în ceramică; în argilă, faianță, porțelan, teracotă, ghips etc.
   c. Sculptură în metal, în bronz, fier, aramă, aur, argint, plumb etc.; turnare și alte procedee.
   d. Sculptură în sticlă.
   e. Sculptură în fildeș și os.
   f. Sculptură în lemn (inclusiv stîlpi totemici, figuri de fetișuri etc.).
   g. Sculptură în ceară; sculptură în săpun.
   h. Gravarea pietrelor prețioase, în camee sau intalie, cu efecte de relief sculptural.
   i. Sculptură în hîrtie și papier-mâché.
   j. Sculptură în materiale plastice și sintetice, sfoară, pînză etc.
   k. Taxidermie; grupuri biotopice; figuri de animale reconstituite și aranjate.
   l. Îmbălsămare și mumificare (a trupurilor de oameni și animale; în special în Egiptul antic). Folosirea de cranii și capete uscate drept statui.
3. TIPURI DE SCULPTURĂ DIN PUNCTUL DE VEDERE AL FORMEI PRODUSULUI.

a. *Din punctul de vedere al formei, al dimensiunii și al funcției:*
- I'. În ronde-bosse
- II'. În relief; basorelief, altorelief; stele, tablete, pe pereți și monumente.
- III'. Degajate.
- IV'. Legate, alipite de o clădire (de exemplu, în formă de cariatidă) sau de o piesă de mobilier ori un ustensil. Ca ornamente arhitecturale.
- V'. În scopuri magice, ca amulete, fetișuri.
- VI'. Mobile, fixe; tipuri combinate. Mișcate de vînt; mișcate cu mîna; mecanice. Figuri pe sfoară.
- VII'. În scopuri religioase, ca idoli și icoane.
- VIII'. Pentru monumente comemorative, adesea cu baze arhitecturale.
- IX'. Ca ornamente de interior; în special mici reliefuri și statuete.
- X'. De purtat, în special în ceremonii și în teatru, cum ar fi măștile.
- XI'. În scopuri teatrale, cum sînt marionetele și păpușile.
- XII'. Ca embleme, însemne, pentru identificare, ca în sculptarea panașelor heraldice.
- XIII'. Ca mijloace publicitare, etalări (tridimensionale).
- XIV'. Păpuși și alte jucării similare cuprinzînd reprezentare tridimensională.
- XV'. Ca dimensiuni: colosale, gigantice; în mărime naturală; mici (statuete, figurine, bibelouri, netsucke, jucării etc.). Mici reliefuri, ca în monede, medalii, amulete, camee, bijuterii sculptate.

b. *Din punctul de vedere al subiectelor reprezentate:*
- I'. Figuri: de oameni, animale, supranaturale, diabolice, fantastice. Grupuri ecvestre; stîlpi totemici.
- II'. Portrete; busturi; statui întregi. Măști, realiste și fantastice.
- III'. Plante, flori, fructe și alte obiecte naturale sculptate.
- IV'. Reliefuri cu fundaluri scenice, cvasipicturale.
- V'. Sculptură semiabstractă și nonfigurativă; desene constructiviste.

F. ARTE ȘI TIPURI DE ARTĂ UTILE ȘI DECORATIVE; DESIGN-UL INDUSTRIAL; DESIGN-UL UTILITAR. (Pentru definiții, vezi pp. 270 și urm. din vol II)

1. INTRODUCERE: Aceste arte îndeplinesc o mare varietate de funcții, care pot fi clasate în linii mari ca utile sau practice. Ele servesc ca mijloace în multe activități cum ar fi munca, războiul, învățămîntul, cultul și viața de toate zilele. Produsele lor, în majoritate tridimensionale, variază în mod corespunzător ca formă, dimensiuni și mod de funcționare. Cele clasate ca *artă* utilă, nu doar ca dispozitive utilitare, acordă o oarecare atenție și calităților estetice: aspectului exterior sau „atracției ochiului". Mai pot fi accentuate și alte calități senzoriale, cum ar fi tonalitatea unei viori sau a unui pian. Majoritatea produselor lor sînt nonfigurative, în special în stilurile contemporane, dar unele cuprind ca ornament detalii sculptate, pictate sau alte detalii figurative. Aspectele „funcționale" sau utilitare sînt considerate uneori mai importante; alteori, cele estetice sau decorative.
2. TIPURI DE ARTĂ UTILĂ ȘI DECORATIVĂ DIN PUNCTUL DE VEDERE

AL MIJLOCULUI DE EXPRESIE SAU AL MATERIALULUI:

a. *Cele care folosesc materiale tari, neînsuflețite și materiale moi care se întăresc. Care se pot ciopli, turna, ciocăni etc.*

I'. Zidărie; construcții de piatră (decorative).
II'. Ceramică (nesculpturală); faianță, olărie, porțelan.
III'. Țiglărie și cărămidărie decorativă.
IV'. Lucrări în ghips, stuc, ciment.
V'. Sticlărie.
VI'. Emailuri.
VII'. Articole de lac.
VIII'. Sculptură în fildeș și os (nesculpturală).
IX'. Tăierea pietrelor prețioase; arta lapidară (nesculpturală).
X'. Lucrări în aur și argint.
XI'. Bijuterii, inclusiv montarea pietrelor și a metalelor prețioase, a costumelor cu bijuterii din materiale neprețioase etc.
XII'. Lucrări decorative în fier și oțel.
XIII'. Lucrări în aramă.
XIV'. Turnarea bronzului (nesculpturală).
XV' Materiale plastice.
XVI'. Cioplire în lemn (nesculpturală).
XVII'. Ebenisterie; tîmplărie fină și decorativă.

b. *Cele care folosec materiale moi și pliabile, neînsuflețite. Care se pot răsuci, țese, lega, înnoda, presa, coase, lipi etc.*

I'. Împletituri de nuiele.
II'. Lucrări decorative din frînghie și sfoară.
III'. Țesături; textile; țeserea covoarelor și a tapiseriilor.
IV'. Dantelărie.
V'. Împletituri și croșetări.

VI'. Lucru cu acul, broderii, aplicații etc. (în special nepicturale).
VII'. Lucrări din pîslă.
VIII'. Fabricarea pînzei din scoarță de copac (tapa).
IX'. Fabricarea hîrtiei decorative.
X'. Lucrări decorative din hîrtie; produse din hîrtie tăiată, îndoită, lipită, simplă sau colorată.
XI'. Fabricarea pînzei decorative din materiale plastice.
XII'. Pielărie.
XIII'. Lucrări din pene.
XIV'. Mărgele și podoabe din țepi de arici.
XV'. Blănărie; proiectarea și executarea de haine, covorașe etc., din blană și alte materiale.

c. Cele care folosesc *plante* și obiecte naturale înrudite (pămînt, apă, pietre etc.). Care se pot cultiva, dirija și aranja în grupuri și succesiuni în scopuri atît utilitare cît și estetice.

d. Cele care folosesc *animale;* creșterea și înmulțirea animalelor, pentru calități estetice sau de altă natură; de exemplu, pentru formă, colorit, mișcare grațioasă etc., cum ar fi cai, cerbi, vite, cîini, pisici, peștișori aurii, păsărele. (La unele genuri de păsări este cultivat și cîntatul). De asemenea, în unele cazuri, pentru dispoziția lor prietenoasă, pentru inteligența lor, pentru vigilența lor; pentru curse, muncă etc.; dar nu sînt clasate ca „artă" dacă sînt folosite doar în scopuri utilitare.

3. TIPURI DE ARTĂ UTILĂ DIN PUNCTUL DE VEDERE AL PROCESULUI SAU AL TEHNICII

a. Meșteșuguri.
b. Meserii mecanice; industrii mecanizate.
c. În parte mecanizate; combinații de tehnici manuale și mecanice.

d. Metode de producţie pe scară mare, de masă (de exemplu, muncă specializată sau linie de asamblare, fie manuală, fie mecanizată).

4. DIN PUNCTUL DE VEDERE AL NATURII PRODUSULUI; FORMĂ ŞI FUNCŢIE.

a. *Artele îmbrăcămintei;* proiectarea şi manufacturarea de haine şi accesorii pentru portul personal; de asemenea, pentru păpuşi, marionete etc. Pentru scopuri obişnuite sau pentru teatru, dans, ritual, ceremonial sau alte ocazii speciale.

I'. Croitorie de bărbaţi şi de dame.
II'. Pălării de bărbaţi şi de dame; paruri.
III'. Pantofărie; cizmărie.
IV'. Confecţionarea mănuşilor.
V'. Lenjerie, rufărie, corsete etc.
VI'. Accesorii de îmbrăcăminte.
VII'. Măşti, adaptate pentru a fi purtate.

b. *Produse pentru război şi vînătoare.*

I'. Arme.
II'. Armuri, căşti etc., pentru om şi cal.

c. *Unelte, ustensile, mobilier; echipament pentru locuinţă, muncă, şcoală, biserică, recreaţie.*

I'. Unelte şi maşini cu utilizări profesionale.
II'. Ustensile, instrumente, accesorii mărunte pentru casă şi personale cum ar fi vase, tacîmuri, veselă, echipament de birou, ceasuri, materiale de scris, jocuri şi echipament sportiv.
III'. Mobilier şi instalaţii; aparate mari, transportabile şi fixe.
IV'. Covoare, carpete, linoleum şi alte materiale de acoperit podeaua.

V'. Draperii, tapiserii şi alte ţesături decorative adaptate pentru a fi folosite în încăperi, trenuri, vehicule etc.
VI'. Tapete şi alte materiale de acoperit pereţii.
VII'. Industria cărţii, inclusiv plierea şi coaserea paginilor, legătoria etc.
VIII'. Fabricarea jucăriilor, inclusiv a păpuşilor şi a jocurilor de copii, a ustensilelor de joc, a imitaţiilor miniaturale după produsele folosite de adulţi etc.
IX'. Prepararea alimentelor, aspectele lor vizuale; formă, culoare, structură, în special a prăjiturilor ornamentale, a bomboanelor, a deserturilor.
X'. Produse de utilizat şi de consumat, făcute avîndu-se în vedere anumite aspecte vizuale şi alte calităţi estetice: săpunuri, şerveţele şi batiste de hîrtie etc.

d. *Design-ul şi decorarea interioarelor.* Amenajarea încăperii. Arta planificării şi aranjării mobilierului şi a altor obiecte dintr-o încăpere sau grup de încăperi, astfel încît să se obţină atît un aspect satisfăcător, cît şi comoditate, igienă şi confort, eficienţă sau alte calităţi dorite.

I'. *Alegerea şi aranjarea* mobilierului, a instalaţiilor, a aparatelor, a îmbrăcămintei pereţilor şi podelelor, a lămpilor, tablourilor, ustensilelor, plantelor ornamentale etc., în relaţie cu cadrul arhitectural şi cu nevoile şi modul de viaţă respective.
II'. *Aranjarea şi decorarea mesei;* alegerea şi aranjarea veselei, a feţelor de masă, a florilor etc.,

în special pentru servirea meselor.

e. *Etalări* (de obicei în spațiul tridimensional). *Etalări decorative și educaționale:* în muzee, școli, biblioteci etc. Prezentări *comerciale:* pentru vînzare, reclamă etc. Aranjarea de obiecte (în special pentru vînzare) în interior sau în aer liber; în magazine, vitrine, expoziții; cu decor și lumini corespunzătoare; uneori și cu efecte sonore.

f. *Proiectarea scenei și a decorurilor;* reprezentări ample de săli, scene exterioare etc.; construite, pictate, iluminate și echipate pentru prezentare teatrală.

g. *Diorame, kinetoscoape, modele la scară mică de odăi și de interioare,* construite în trei dimensiuni. Obiecte tridimensionale și figuri aranjate în profunzime, astfel încît să fie privite dintr-un anumit unghi de vedere.

h. *Arte ale construcției; arhitectură, inginerie civilă.* (Pentru definiții, vezi pp. 261 și urm. din vol. II).

I'. *Arhitectură civilă și militară* (aceasta din urmă cuprinzînd castele, forturi și fortificații).

II'. *Arhitectură religioasă:* proiectarea și construirea de temple, biserici, baptisterii, pagode, stupe, moschei, racle, mănăstiri etc. Altarele, amvoanele, cristelnițele, sarcofagele și alte instalații interioare se află la limita dintre arhitectură și mobilier.

III'. *Arhitectura laică:* proiectarea și construirea de case, palate, arcade și monumente complexe, hoteluri, apartamente, teatre, clădiri de birouri, școli, stații de cale ferată, biblioteci, laboratoare, spitale, fabrici, depozite, magazine, centre comerciale etc.

IV'. *Alte tipuri de clădiri,* cuprinzînd adesea arhitectură și inginerie: poduri, baraje, șosele, diguri, porturi, apeducte, viaducte, faruri, aeroporturi și hangare, parcuri de distracții și expoziții.

i. *Peisagistică și arta grădinilor.* Arte care cuprind cultivarea și aranjarea plantelor și a altor obiecte naturale ca stînci, apă etc., și a zonelor plantate în aer liber, cu sau fără produse accesorii ca mici clădiri, statui, mobilier de grădină, lumini etc.

I'. *Arhitectura peisagistică:* arta aranjării plantelor și a altor obiecte și zone cultivate într-o anumită regiune, eventual cu modificări ale solului, apelor etc., astfel încît să producă un efect vizual satisfăcător din diferite unghiuri, precum și pentru alte scopuri.

II'. *Amenajarea apelor:* fîntîni, cascade, bazine; de obicei în relație cu arhitectura și grădinile.

III'. *Grădinărit:* ca artă, aranjarea, plantarea și îngrijirea florilor și a altor plante pentru aspectul lor, pentru miros sau alte calități estetice, precum și pentru funcțiile lor utile.

IV'. *Horticultură:* știința și arta creșterii plantelor, inclusiv a florilor, copacilor, pomilor fructiferi și a altor plante ornamentale; inclusiv genetică aplicată, creșterea și cultivarea plantelor pentru un aspect mai bun, o rezistență mai mare și alte calități dorite.

V'. *Grădinărit ornamental;* arta tunderii și îngrijirii ornamentale a plantelor.

VI'. *Aranjări florale;* piese aranjate, buchete, coroane, ghirlande.

VII'. *Aranjări* de lemne aduse de ape, scoici și alte obiecte naturale.

VIII'. *Peisaje pe tăvi* (în special japoneze).

j. *Proiectarea așezărilor; planificare orășenească, comunală și regională.* Arta de a planifica și a aranja forma unei zone locuite, astfel încît să ofere cele mai bune posibilități de viață socială și industrială; în special în privința igienei, securității, confortului, învățămîntului și avantajelor culturale, a muncii eficiente și a mijloacelor de transport, a recreației și a deplasării, a relațiilor de familie și vecinătate. O atenție specială se acordă zonării centrelor industriale, comerciale și rezidențiale, circulației sigure și rapide, clădirilor și serviciilor publice. Se ține seama de relația clădirilor, a drumurilor și a parcurilor cu topografia naturală, cu climatul și resursele existente. Aspectul vizual poate fi planificat ținîndu-se seama de toate scenele și priveliștile existente în sau pe lîngă zonă, în special cele importante sau centrale, cuprinzătoare. Proiectarea așezărilor include arhitectură, construcții civile, arhitectură peisagistică, precum și multe alte arte și științe aplicate. (Pentru amănunte suplimentare, vezi pp. 264 și urm. din vol. II).

I'. *Planificare comunală și orășenească; urbanistică.* Planificarea și proiectarea așezărilor la orașele mari sau mici, la comune și sate.

II'. *Planificare și proiectare regională; geoarhitectură.* Planificarea așezărilor și a împrejurimilor în cazul zonelor mari, care pot include multe orașe și sate, avînd între ele ferme sau terenuri goale, parcuri, șosele, poduri, canale și maluri, baraje, irigații etc.

k. *Transporturi; design-ul vehiculelor,* pentru înfățișare, exterioară și interioară, precum și pentru confort, siguranță, viteză, silențiozitate de funcționare etc. Vehiculele mari, complexe, pot fi considerate ca arhitectură mobilă.

I'. *Transporturi terestre:*

A'. *Șei, harnașamente* etc. pentru călărie.

B'. *Tărgi; lectici purtate de oameni.*

C'. *Sănii și săniuțe; fără roți; trase de oameni sau de animale.*

D'. *Șarete; trase de animale.*

E'. *Trăsuri, căruțe, furgoane; trase de oameni sau de animale.*

F'. *Biciclete, triciclete, motociclete.*

G'. *Trenuri; abur, petrol, electricitate;* vagoane de dormit, vagoane restaurant etc., comparabile cu camerele de hotel.

H'. *Automobile:* abur, petrol, electricitate.

I' *Rulote,* construite și echipate ca locuințe, birouri etc.

II'. *Transporturi pe apă; la suprafață și submarine:*

A'. *Canoe, bărci cu vîsle, gondole, galere* (forță umană).

B'. *Bărci cu pînze și vase cu pînze* (forța vîntului).

C'. *Vase, bărci și submarine cu motor.* (Abur, petrol, electricitate, energie atomică). Vase de pasageri ca niște hoteluri plutitoare complexe.
D'. Tipuri combinate.
III'. *Transporturi aeriene și spațiale:*
A'. *Baloane; mai ușoare decît aerul;* unele cu motor, dirijabile.
B'. *Aeroplane; mai grele decît aerul.* Planoare. Avioane cu motor; tip cu elice; tipuri cu reacție și rachete.

II. MUZICĂ; ARTE AUDITIVE

A. INTRODUCERE. Muzica este arta sau grupul de arte legate de aranjarea sunetelor, simultan și în strînsă succesiune, cu oarecare regularitate și continuitate a ritmului, precum și de obicei a schimbărilor de înălțime și timbru. (Pentru o definiție mai completă, vezi pp. 280 și urm. din vol. II).

B. ARTE ȘI TIPURI DE ARTĂ MUZICALE, DIN PUNCTUL DE VEDERE AL MIJLOCULUI DE EXPRESIE ȘI AL PROCESULUI SAU TEHNICII.
1. *Compoziție și interpretare.*
a. Compoziție muzicală, transcripție și adaptare.
b. Interpretare muzicală, cuprinzînd execuție instrumentală, interpretare vocală și dirijare.
2. *Genuri de muzică din punctul de vedere al mijlocului de expresie sau al instrumentului folosit.* (Fiecare gen cuprinde atît compoziție cît și interpretare.)
a. *Muzică vocală;* cîntatul vocal, cu sau fără acompaniament instrumental. (N.B.: Fredonatul, fluieratul și alte tipuri de sunete vocale sînt uneori dezvoltate muzical. Unele sînt intermediare între cîntat și vorbit.)
I'. *Solo; sopran, alto, tenor, bas.* (De

obicei cu acompaniament instrumental.)
II'. *Coruri: de bărbați, de femei, mixte; grupuri vocale.* (Adesea fără acompaniament instrumental.)
b. *Muzică instrumentală.*
I'. *Solo:* fără acompaniament sau cu acompaniament subordonat; pian, vioară, orgă, clarinet, tobă etc.
II'. *Grupuri mici și mijlocii; ansambluri; muzică de cameră, orchestre de dans; formații.*
III'. *Orchestră; grupuri mari de diferite mărimi.*
c. *Muzică vocală și instrumentală combinate, ca în cor sau solist cu orchestră;* imnuri, oratorii, opere, cantate.
d. *Muzică concretă, electronică* și alte genuri de muzică din surse considerate mai înainte ca nemuzicale. Înregistrări adaptate după sunete naturale, ale circulației, industriei și mașinilor. Combinații artificiale de sunete cu diferite timbruri și lungimi de undă.
3. *Tehnici și procese ale compoziției muzicale; socotite adesea ca arte distincte.*
a. *Scrierea melodiei.*
b. *Contrapunct; polifonie.*
c. *Scrierea armoniei.*
d. *Orchestrație.*
e. *Muzică atonală, dodecafonică sau serială.*
4. *Meșteșuguri și activități legate de muzică și uneori clasate în cadrul ei.*
a. Efecte de sunet în teatru, film, radio, televiziune.
b. Creșterea și dresarea păsărilor pentru cîntat și vorbit.

C. ARTE ȘI TIPURI DE ARTĂ MUZICALE DIN PUNCTUL DE VEDERE AL NATURII PRODUSULUI; FORME ȘI FUNCȚII.
1. *Muzică în scopuri active.* (Aceeași piesă

muzicală poate fi folosită în diverse scopuri.)

a. Pentru cult și ritual; muzică religioasă.

b. Pentru muncă, război, marșuri etc.

c. Pentru dans, jocuri, festivaluri etc.

d. Pentru psihoterapie.

2. *Muzică de concert: în majoritate pentru ascultat în liniște; pentru percepție estetică.*

a. *Cu cuvinte: cîntece, imnuri, oratorii, cantate.* (Nonteatrală; fără joc actoricesc.)

b. *Muzică instrumentală fără folosirea cuvintelor aproape deloc.* (Vocile pot fi folosite ca instrumente, fără cuvinte.)

I'. *Fugi, tocate, madrigaluri și alte piese polifonice.*

II'. *Suite, sonate* și alte tipuri de muzică pentru unul sau mai multe instrumente.

III'. *Simfonii; poeme simfonice* și alte forme pentru orchestră completă.

IV'. *Cvartete, cvintete, sextete etc. pentru grupuri camerale.* (Adesea în formă de sonată.)

V'. *Concerte pentru orchestră și instrument sau instrumente soliste.*

3. *Muzica ca parte componentă a unei arte diversificate, combinate.* (Această muzică poate fi interpretată adesea separat, sub formă de concert.)

a. *Muzică de operă, balet, film și ceremonială.* Unde muzica este o parte importantă a unei opere de artă mai complexe, cuprinzînd și joc actoricesc, costume, scenografie etc.

b. *Muzică incidentală;* muzică ca acompaniament subordonat al programelor de dans și teatrale, de radio, televiziune, filme etc.

III. LITERATURĂ; ARTE ALE COMPOZIȚIEI VERBALE

A. INTRODUCERE: Literatura este arta sau grupul de arte dedicate combinării cuvintelor și a înțelesurilor lor în forme care produc sau sînt destinate să producă un efect estetic satisfăcător. Ea poate fi auzită atunci cînd este rostită cu glas tare, sau citită în tăcere cu ajutorul simbolurilor vizuale ori de altă natură, devenind astfel fie auditivă fie vizuală ca prezentare. Ea poate fi citită prin pipăit ca în caracterele Braille pentru orbi. Literatura este o artă temporală prin faptul că ordinea detaliilor prezentate este importantă. Literatura nescrisă, transmisă oral, a existat înainte de a se fi inventat scrierea. Literatura a fost la început o artă auditivă, dar acum este comunicată de obicei vizual. Multe compoziții verbale nu sînt clasate de obicei drept literatură din cauză că servesc unor scopuri pur practice, științifice sau altor scopuri nonestetice; dar și aceste scrieri pot avea uneori calități literare. (Vezi pp. 284 și urm. din vol. II).

B. TIPURI DE LITERATURĂ, DIN PUNCTUL DE VEDERE AL MIJLOCULUI DE EXPRESIE LINGVISTIC.

1. Limbi antice: greacă, latină etc.

2. Limbi moderne: engleză, franceză etc.

C. ARTE ȘI TIPURI DE ARTĂ LITERARE DIN PUNCTUL DE VEDERE AL FORMEI ȘI FUNCȚIEI PRODUSELOR.

1. *Din punctul de vedere al dezvoltării sunetelor cuvintelor* (cu caracteristicile respective de intensitate emoțională, limbaj etc.).

a. *Literatură în proză.* Proza este compusă într-o formă asemănătoare conversației obișnuite, prin faptul că este lipsită de rimă, ritm, metrică regulată, despărțire în versuri de lungimi egale sau altă regularitate precisă a

sunetului. Ea este de obicei împărțită în paragrafe și este de obicei (dar nu neapărat) mai puțin intensă din punct de vedere emoțional decît poezia.

b. *Poezie; vers și versificație; prozodie.* Poezia este literatura compusă în versuri cu oarecare regularitate în sunetele cuvintelor. Prozodia sau versificația este știința și arta scrierii versurilor. „Poezie" implică de obicei nu numai forma în versuri, ci și o expresie emoțională și imaginativă concentrată, în special prin metafore sau alte figuri.

I'. *Vers metric.*

II'. *Vers liber sau nemetric.*

III'. *Vers rimat.*

IV'. *Vers nerimat; vers alb.*

V'. *Vers aliterativ.*

c. *Poezie în proză; proză poetică sau lirică.* Intermediară între proză și poezie; nu în versuri, dar cu o considerabilă regularitate a sunetelor cuvintelor, cu imagini și emoții concentrate etc.

2. *Arte și tipuri de artă literare din punctul de vedere al dezvoltării ideilor; din punctul de vedere al funcției și modului general de compoziție.* (Toate tipurile următoare se suprapun. Există multe exemple combinate și intermediare.)

a. *Literatură narativă; narațiune.* Narează o povestire sau o succesiune consecventă de acțiuni și întîmplări din punctul de vedere al autorului sau al unui personaj ori al unor personaje imaginare reprezentate de el. Poate cuprinde construirea intrigii, dialog, caracterizare, imagistică, culoare locală, stil verbal și alte componente. Poate fi în proză sau în versuri; poate fi comunicată oral sau vizual. Ca pură literatură, nu include artele vorbirii.

I'. *Romane epice în versuri: lungi narațiuni în versuri*

II'. *Balade și alte povestiri scurte și mijlocii în versuri.*

III'. *Romane în proză; lungi narațiuni în proză; saga.*

IV'. *Nuvele, romane scurte, povestiri în proză, povești, anecdote; proză scurtă sau mijlocie.*

V'. *Ziaristică; scurte povestiri faptice; relatări de știri, în ziare, reviste sau sub formă de carte.*

VI'. *Povestiri simbolice și povești moralizatoare; alegorii, parabole, fabule.*

b. *Literatură dramatică; scrierea pieselor de teatru; compunerea textelor verbale, a textelor scrise sau a scenariilor într-o formă adecvată pentru a fi puse în scenă.* Pot fi în proză, în versuri sau o combinație a acestora, ca în multe din piesele lui Shakespeare. Textul este organizat ca un ghid pentru rostirea și interpretarea dramatică. El este destinat să fie rostit cu glas tare, cu mișcări și gesturi corespunzătoare, sau este scris ca atare. Uneori forma dramatică este folosită chiar și atunci cînd ar fi imposibil de prezentat acțiunea pe o scenă și cînd textul este destinat de fapt numai pentru lectură. Ca ramură a literaturii, teatrul nu include artele vorbirii și interpretării în public, dar sînt adesea grupate împreună. (Vezi și paragraful IV, ARTE ALE REPREZENTAȚIEI PUBLICE.)

I'. *Tragedii, de tot felul; drame ale durerii, eșecurilor și suferințelor.*

II'. *Comedii, de tot felul; comedie de moravuri; farsă, burlescă, satiră. Drame ale succesului, fericirii și amuzamentului.*

III'. *Tragicomedii; tipuri de piese mixte și intermediare, în special piese serioase cu deznodămînt fericit sau parțial fericit.*
IV'. *Moralități, miracole, mistere și patimi.*
V'. *Piese-măști.*

c. *Scrieri lirice.* Lirica este scrisă pentru a fi citită independent, precum și pentru a fi pusă pe muzică sub formă de cîntece. O poezie lirică poate cuprinde oarecare narațiune, dramă sau expunere. O poezie lirică este de obicei în versuri, cu un desen destul de regulat al sunetelor cuvintelor și al ideilor, și este destul de scurtă. Accentul se pune pe expresia emoțională.

I'. *Cîntece; poezii lirice potrivite pentru a fi cîntate.*
II'. *Sonete.*
III'. *Ode.*
IV'. *Poezie pastorală; idile, bucolice, egloge.*
V'. *Poeme pentru ocazii speciale:* elegii, epitalamuri etc.
VI'. *Poeme dramatice; lirică dramatică și monologuri; drame lirice.* Intermediare între drame și lirică pură. Scrise în formă dramatică sau parțial dramatică, dar destinate mai curînd lecturii decît reprezentării pe scenă. Scurte discursuri individuale ale unui personaj imaginar, dezvăluind caracterul său și evenimente. Poeme mai lungi, scrise în majoritate sub formă de dialog, dar nu destinate punerii în scenă; adesea cuprinzînd poezii lirice mai scurte.

d. *Literatură expozitivă și exortativă; explicativă și retorică.* Scrisă pentru a explica, a instrui, a discuta sau a convinge. Expunerea se ocupă în special de subiecte generale, cum ar fi virtutea și democrația. Retorica este folosirea limbajului pentru a convinge. Aceste tipuri sînt clasate ca artă literară numai atunci cînd posedă oarecare pretenții de valoare estetică, cum ar fi prin sunetul cuvintelor, imagistică, limbaj poetic și fantezie, ardoare emoțională, narațiuni incidentale etc. În proză sau versuri; cînd este în versuri, este clasată de obicei ca poezie „didactică".

I'. *Eseuri (scurte).*
II'. *Tratate (lungi).*
III'. *Cuvîntări, discursuri, predici, scrisori exortative etc.* (Considerate aici doar ca literatură.)

e. *Tipuri de literatură mixte și variabile:*

I'. *Istorie;* nararea presupus faptică și explicarea evenimentelor, prin descrierea personajelor și a condițiilor. Adesea există o îndepărtare de la fapte, în special în istoriile străvechi, unde elementul imaginativ este puternic.
II'. *Biografie și autobiografie;* de asemenea, presupus faptică, dar adesea cu multă imaginație sau părtinire.
III'. *Conversații,* redate în scris, mai mult sau mai puțin faptic; nu ca dialog în povestiri sau în piese de teatru. Adesea într-o formă mai literară cînd sînt stabilite și planificate dinainte, ca în saloanele aristocratice ale Italiei din timpul Renașterii.
IV'. *Dialoguri filozofice;* în majoritate expozitive, dar sub formă dramatică; exprimînd diferite opinii asupra unor subiecte controversate; adesea cu putere de convingere din partea unor vorbitori.

V'. *Rugăciuni și ritualuri;* ale diverselor religii. Ca literatură, mai mult textul verbal decît vorbirea sau acțiunea. Adesea lirice și exortative. Imnurile și cîntecele sînt adesea sub formă de rugăciune. Ritualurile pot prezenta povestiri sacre într-o formă oarecum dramatică.

VI'. *Scrisori (reale sau fictive).*

VII'. *Jurnale de însemnări; meditații.* Însemnări zilnice sau ocazionale, de obicei nesistematice. Evenimente, gînduri, comentarii.

VIII'. *Epigrame; proverbe.* Poeme foarte scurte sau cugetări în proză, cu un înțeles concentrat, adesea plin de înțelepciune sau spirit; succinte generalizări despre viață și oameni.

IX'. *Epitafuri.* Pentru inscripții pe morminte, sau ca și cum ar fi astfel destinate.

IV. ARTE ALE REPREZENTAȚIEI PUBLICE; ARTE TEATRALE; CEREMONII ȘI DISTRACȚII (ALTELE DECÎT MUZICA SINGURĂ)

A. INTRODUCERE: Aceste arte sînt în majoritate audiovizuale, prin faptul că prezintă ochilor observatorului, urechilor lui sau amîndurora, o succesiune organizată de imagini sau de stimuli. Aceștia provin în general din înfățișarea, acțiunile, cuvintele rostite sau interpretarea muzicală a actorilor în carne și oase, văzuți în spațiu tridimensional. Uneori provin din reprezentări ale acestora sau din imaginile schimbătoare de pe un ecran acompaniament sonor, ca în teatrul de marionete, cinematografie și televiziune. Ordinea temporală în care sînt prezentați este importantă pentru efectul dorit. Organizarea spațială este și ea importantă. De aceea, aceste arte pot

fi numite arte „spațio-temporale". (Vezi definițiile la paginile 305 și urm. și 314 și urm. din vol. II).

B. DANS; BALET; DANS DE SALON: „Dans" înseamnă o mișcare ritmică a corpului, văzută de obicei ca o succesiune ordonată de scheme mobile ale liniei, formei și culorii. Aceste posturi și gesturi sugerează sentimente de tensiune și relaxare, precum și stări de spirit și idei legate de ele. Uneori ele exprimă o povestire. Dansul este de obicei executat pe muzică sau pe sunete ritmice. „Balet" este un gen de dans, executat de obicei de mai mulți dansatori într-un teatru, cu muzică și lumini. Ei se mișcă în forme vizuale complexe și adesea exprimă o povestire. „Dansul de salon" este executat de perechi sau de grupuri mici, cu mișcări mai simple, mai mult pentru participarea amatorilor — dans pentru dansatori — decît pentru a fi privit de alții. Dar orice artă poate fi savurată atît de artiști și de executanți, cît și de observatori; diferența este doar de gradație. În dansul de salon, dansatorii, pe lîngă că participă, se privesc unii pe alții. *Baletul include ca arte componente:* (1) dansul și uneori pantomima; dansuri solo și în grup; (2) coregrafia; compunerea dansurilor și înregistrarea lor în notație scrisă; (3) costume; (4) scenografie și decoruri, lumini etc.; (5) muzică; (6) regie; coordonare.

C. PANTOMIMĂ; GESTURI ȘI POSTURI EXPRESIVE, INCLUSIV EXPRESIE A FEȚEI: În special folosite pentru reprezentarea dramatică a personajelor și a povestirilor, adesea cu muzică. În India, acest lucru este realizat prin gesturile și posturile simbolice convenționale, numite „mudras".

D. ARTE ALE VORBIRII: Cuvinte rostite sau intonate, altfel decît cîntatul muzical. Recitarea unui text pregătit sau compus pe măsură ce este rostit. Se acordă atenție in-

tonației vocii, expresivității, exprimării și pronunțării etc.

1. *Oratorie; elocință; ținerea discursurilor; ținerea prelegerilor.* Arta de a ține discursuri cu intonație, gesturi, expresie a feței și manieră adecvate. Oratoria ca artă este de obicei definită ca incluzînd și scrierea discursurilor; aceasta din urmă este clasată în schema de față ca o ramură a literaturii.
2. *Vorbire dramatică; exprimare dramatică ca parte a interpretării teatrale, de film sau televiziune de către doi sau mai mulți actori.* Elementul vocal în interpretare și în teatru, în special cînd fiecare actor joacă un singur rol într-un ansamblu de interpretare și cînd costumele teatrale, machiajul, decorurile și luminile ajută la reprezentarea personajelor imaginare.
3. *Literatură orală; recitare; elocință; lectură dramatică.* Prezentarea orală a oricărui gen de literatură — poezie, proză, teatru, beletristică etc. — ca artă independentă, de obicei fără costume teatrale sau decoruri care să ajute la reprezentarea personajelor. Arta bardului, a menestrelului, a recitatorului modern de monologuri, de obicei fără acompaniament muzical. Literatura orală a precedat cuvîntul scris și a existat întotdeauna ca artă distinctă, în afara teatrului. Răspîndirea lecturii tăcute a literaturii în epoca modernă a făcut-o mai puțin necesară, dar ea reînvie frecvent acum, în special la radio și televiziune.

a. *Monologul*, în care un vorbitor prezintă întreaga compoziție, inclusiv toate rolurile dacă este o operă dramatică.

b. *Narearea povestirilor*, ca tip special de prezentare literară orală. De obicei nararea prozei de către un singur vorbitor, cu libertatea de a varia formularea povestirii.

c. *Vorbirea corală și a altor forme de grup.* Mai mulți vorbitori redau diferite roluri ale piesei și eventual se combină în coruri. Nu se limitează la compoziții dramatice. Nararea de povestiri la care iau parte mai mulți vorbitori.

4. *Jocul actoricesc (dramatic)*, ca artă combinată a vorbirii, a gestului și a altor componente. Uneori sînt incluse cîntatul și dansul.
5. *Conversație (ca artă a vorbirii).* Două sau mai multe persoane, reale sau imaginare, care vorbesc între ele și schimbă idei, fără un text pregătit, explicit. Pentru a fi clasată ca artă, ea necesită o oarecare apropiere de forma și stilul literar, ca formulare, succesiune și importanță a ideilor etc. Ca dialog, ea este încorporată în piese și povestiri. Stilul conversațional din vorbire este mai neprotocolar și mai nesistematic decît cel oratoric sau ceremonios. Conversații, în parte spontane și în parte plănuite dinainte, sînt adesea prezentate la radio și televiziune.

E. REPREZENTARE DRAMATICĂ; REPREZENTAȚIE TEATRALĂ (AUDIOVIZUALĂ): O artă complexă, diversificată, sau un grup de arte care conlucrează. O prezentare dramatică poate cuprinde multe arte componente: (1) scrierea dramatică; dramaturgia; scrierea textului sau a scenariului; (2) regia piesei și producția; (3) amenajarea scenei; (4) decorurile; scenografia; (5) iluminarea scenei; (6) costumele; (7) machiajul; cosmeticele teatrale, coafura etc.; (8) jocul actoricesc; vorbirea dramatică, mișcarea, gestul, expresia facială; profesia actorului; (9) dansul, baletul; (10) tablouri vii; grupuri aranjate; (11) cîntatul și alte forme de muzică (ca aspecte minore, incidentale); (12) efecte sonore nemuzicale (cum ar fi furtuni, salve de tun etc.).

F. OPERĂ; DRAMĂ MUZICALĂ: Acesta este un tip special de artă teatrală, cuprinzînd muzica (vocală și orchestrală) ca una dintre principalele ei trăsături de la un capăt la celălalt. Ea poate cuprinde toate artele teatrale menționate mai sus, plus o partitură muzicală. Întregul sau aproape întregul text sau libret este mai mult cîntat decît vorbit. Muzica este adesea considerată mai importantă decît intriga sau dialogul. „Drama lirică" este adesea în versuri, la care se adaugă din cînd în cînd muzică și dans.
1. *Operă mare; operă serioasă.*
2. *Operă ușoară; operă comică, operete, reviste, spectacole muzicale, comedii muzicale.*

G. SPECTACOL DE VARIETĂȚI: Reprezentație ușoară cu secvențe amestecate din diverse genuri și interpretări; de obicei pe o scenă. Poate cuprinde scenete și scheciuri, muzică, acrobații, prestidigitație, dresură de animale etc.

H. TEATRU DE PĂPUȘI, MARIONETE. UMBRE CHINEZEȘTI: Numai reprezentația; pentru confecționarea lor, vezi ARTE SCULPTURALE. Cuprinde de obicei rostirea unui text dramatic, precum și manipularea figurilor, luminilor etc. Prezentată foarte mult la televiziune.

I. CINEMATOGRAFIE; ARTE ALE FILMULUI; CINEMA: Arta de a pregăti și a prezenta pe un ecran, cu ajutorul peliculei, al aparatului de filmat și al aparatului de proiecție, secvențe de imagini vizuale, de obicei reprezentări, în care obiectele și scenele se mișcă. Imaginile sînt alb și negru sau în culori. Majoritatea filmelor sînt acum folosite pentru interpretarea dramatică a pieselor, în care se aud vorbele, muzica și efectele sonore. (Vezi pp. 317 și urm. din vol. II.)
1. *Tipuri de artă cinematografică:*
a. *Drame cinematografice sau spectacol*

filmat cuprinzînd comedii, tragedii, piese polițiste și detective, farse etc., fotografiate după actori în carne și oase.
b. *Documente, jurnale de actualități, filme educaționale.* Atît informative cît și distractive; de obicei fără o intrigă precisă, deși adesea se introduce un element narativ.
c. *Desene animate; desene și picturi mobile.* De obicei înfățișînd o povestire sau o acțiune dramatică.
d. *Filme mixte de desene animate și de „imagini reale".*
e. *Filme abstracte și semiabstracte;* secvențe de imagini și desene nonfigurative sau vag figurative.
2. *Unele arte și procese componente în producerea filmelor:* (a) producția; (b) regia; (c) scrierea scenariului și a textului; (d) costumele și machiajul; (e) scenografia; (f) luminile; (g) punerea în scenă; (h) fotografia de film; arta operatorului; (i) punerea la punct și dialogurile; (j) montajul și efectele speciale; (k) animația; desenele și pictura pentru film; (l) efectele tridimensionale.

J. RADIO ȘI TELEVIZIUNE: Nu sînt încă arte independente, ci mijloace de comunicare a altor forme audiovizuale. Dezvoltînd acum forme originale și schimbări în artele mai vechi cu care au de-a face.

K. FOCURI DE ARTIFICII; PIROTEHNIE: Rachete, „piese aranjate" etc. De obicei pentru efectul vizual spectaculos; uneori pentru a reprezenta obiecte, personaje, scene, evenimente.

L. PROIECȚII DE LUMINI; ORGĂ DE LUMINI; JOCURI DE CULORI: Proiectate direct pe ecran sau pe pereți, fără filme. De obicei „muzică de culori" nonfigurativă, cu secvențe de forme schimbătoare; cu sau fără acompaniament muzical.

M. CIRCURI, PROCESIUNI ȘI ALTE SPECTACOLE: Distracții și serbări pe scară mare și uneori fastuoasă, cu numeroși participanți. Ținute în aer liber, pe un stadion, într-un cort sau într-o sală mare. Un astfel de spectacol cuprinde adesea multe arte componente: (1) *acrobație; salturi;* (2) *clovnerie;* (3) *dresură și prezentare de animale;* (4) *parade, procesiuni, marșuri triumfale, regate,* adesea cu costume speciale, bărci, plute sau vehicule ornamentate, orchestre, actori care înfățișează personaje și situații, animale, focuri de artificii etc.; (5) *înot artistic, plonjări în apă, patinaj artistic, acrobații aviatice și zboruri în formații; balete și spectacole pe apă și pe gheață;* (6) *lupte de tauri;* lupte cu animale, după reguli stabilite. (Considerate în Spania ca o artă cu tehnici stilizate și calități estetice.)

N. RITUALURI RELIGIOASE, CEREMONII, FESTIVALURI: Considerate ca opere de artă, acestea sînt adesea spectaculoase, cu costume, parade și muzică, pe lîngă textul verbal, actele și gesturile prescrise; uneori și cu pantomimă, dans, miros de tămîie, lumini, mîncăruri și băuturi rituale. Aspectele estetice sînt considerate de obicei secundare, dar adesea sînt foarte dezvoltate. Ritualurile religioase și laice din culturile primitive erau mai puțin separate între ele și de artă. Fiecare religie are ritualuri și ceremonii distinctive. Anumite tipuri de ceremonii sînt comune mai multor religii.

O. SERBĂRI ȘI SĂRBĂTORI; RITUALURI LAICE ȘI DISTRACȚII ORGANIZATE DUPĂ ANUMITE REGULI: Unele au fost la început religioase dar acum sînt mai mult sau mai puțin laice. Ele sînt considerate arte numai atunci cînd cuprind meșteșuguri precise și forme născocite de acțiuni sau produse, cu accentul pe efectele senzoriale și emoționale.

1. *Sărbători de sezon;* datini de sărbătorile

tradiționale: pomul de iarnă, sărbătoarea din ajunul zilei tuturor sfinților, Anul Nou și alte sărbători regulate.
2. *Ceremonii și festivități pentru ocazii speciale:* nunți, inaugurări etc.; ceremonia japoneză a ceaiului.
3. *Jocuri de copii de tip ritual* (adesea descinzînd din ritualuri adulte primitive): „Podul Londrei se prăbușește", „Fermierul în vîlcea" etc.
4. *Serbări, distracții, petreceri organizate,* cu o participare mai mare sau mai mică a celor care asistă; în special cînd sînt organizate minuțios, ca în timpul Renașterii și al perioadei baroce.

V. ARTE ALE SIMȚURILOR INFERIOARE ȘI FACTORI AI ARTEI

A. INTRODUCERE: Considerate ca arte în măsura în care produc sau sînt destinate să producă (a) o plăcere estetică controlată prin stimulare senzorială; (b) satisfacții oarecum rafinate, complexe, subtile, semnificative, și nu doar satisfacții ale instinctelor brute. „Simțurile inferioare" ale omului sînt incapabile să perceapă forme tot atît de subtile sau de complexe cum percep simțurile „superioare" ale văzului și auzului. De aceea formele artistice adresate simțurilor inferioare sînt relativ simple, deși adesea puternice din punct de vedere emoțional. Ele diferă în mare măsură în culturile primitive în ceea ce privește prestigiul social și dezvoltarea tehnică. Toate genurile de imagini ale simțurilor inferioare sînt sugerate în literatură și în alte arte figurative.

B. ARTĂ CULINARĂ; BUCĂTĂRIA ȘI PREPARAREA BĂUTURILOR; ARTE ALE GUSTULUI SAU ARTE GUSTATIVE.

1. *Arta culinară* ca preparare a alimentelor, cu privire mai ales la gustul lor, la

miros şi la calităţile lor tactile, precum şi la calităţile vizuale. Aspectul estetic al ştiinţelor dieteticii, nutriţiei etc.; gastronomie.

2. *Prepararea băuturilor;* producerea de vin, bere, lichioruri, ceai, cafea şi alte băuturi, cu o atenţie specială faţă de calităţile lor de gust, miros sau „buchet", conţinut alcoolic etc.
3. *Planificarea meselor; organizarea ospeţelor.* Inclusă în „arta bucătăriei" în accepţie largă. Combinaţii şi succesiuni de mîncăruri, băuturi etc., ţinîndu-se seama de efectele şi relaţiile lor combinate, în special în ceea ce priveşte gustul şi apetitul. Pot fi însoţite de o atenţie faţă de artele vizuale ale împodobirii mesei, uneori de „muzică de prînz" etc.

C. PARFUMURI ŞI MIRODENII; ARTE OLFACTIVE ALE MIRESMELOR, PARFUMURILOR, MIROSURILOR.

1. *Mirodenii;* fum şi gaze parfumate provenite prin ardere. În special prin arderea de ierburi, buruieni şi suc uscat de copaci. Folosite în ritualuri religioase şi pentru parfumarea încăperilor.
2. *Fabricarea tutunului; alte plante preparate pentru fumat.*
3. *Parfumuri:* mirosuri parfumate din lichide volatile, în special esenţe florale. În special pentru a fi puse pe haine şi corp. Cuprinde şi *săculeţele*, un amestec de rădăcini, flori şi ierburi.

D. CALITĂŢI TACTILE ÎN ARTĂ.

1. Ca factori prezentaţi în efectul estetic general al îmbrăcămintei, mobilierului, alimentelor etc.
2. Prezentarea tactilă a sculpturii, a literaturii şi a altor arte, în special pentru orbi.
3. *Ars amatoria*, artele erotice din Roma antică, din Orientul antic şi din Renaştere, ca meşteşuguri complexe, transmise. (Cf. Ovidiu, Aretino şi *Kama-Sutra* indiană.)

VI. ARTE ALE ASPECTULUI PERSONAL ŞI ALE ATRACTIVITĂŢII

A. INTRODUCERE: Arte combinate care se adresează diverselor simţuri. Sînt cuprinse aspectul personal, glasul, ţinuta, mersul, precum şi calităţile simţurilor inferioare. Adaptarea liberă la viaţa obişnuită şi în relaţiile sociale a multor meşteşuguri şi procedee care altminteri sînt dezvoltate în arte separate.

B. ASPECT ŞI PARFUM AL CORPULUI; ÎNFRUMUSEŢARE PERSONALĂ.

1. *Cosmeticele;* pentru înfrumuseţarea artificială a pielii, a feţei, a mîinilor. Se acordă atenţie calităţilor vizuale, tactile şi olfactive dorite. Cuprind folosirea săpunurilor, pudrelor, parfumurilor, cremelor, pastelor de dinţi, a substanţelor pentru a colora părul, ochii şi buzele etc
2. *Coafura;* cu sau fără piepteni, ace de păr, panglici etc.
3. *Mijloace medicale de înfrumuseţare;* chirurgie estetică, ortodonţie etc. Fazele artistice ale medicinii, chirurgiei şi stomatologiei.
4. *Tatuajul*, o artă majoră în unele culturi tribale; degenerată şi discreditată în cultura noastră.

C. ÎMBRĂCĂMINTE; COSTUM: Arta de a alege şi a combina diverse haine şi accesorii pentru un efect estetic în legătură cu condiţiile de utilizare, funcţie, durabilitate etc. şi cu înfăţişarea personală, ocazia şi condiţiile date, precum şi cu gustul şi moda curentă. Combină articole ca pălării, pantofi, rochii, costume, cămăşi, haine, blănuri, lenjerie, ciorapi, bijuterii, genţi, flori la corsaj şi la butonieră.

D. GLAS ȘI VORBIRE: Dezvoltarea tonului și a expresiei plăcute sau eficiente ale glasului, în funcție de personalitatea cuiva, de obiceiurile sociale și de ocaziile speciale.

E. ȚINUTĂ ȘI MERS.

F. COMPORTARE SOCIALĂ: Ca artă, cuprinde eticheta, sau conformarea la regulile de societate acceptate ale înfățișării, vorbirii, și acțiunii. În sens mai larg, cuprinde și tactul, grația, rafinamentul manierelor, respectul față de gustul altora, în măsura în care acestea sînt exprimate în forme perceptibile. Arta conviețuirii în societate, în special în relațiile personale directe. Cuprinde obiective și norme etice și practice, precum și estetice. Cuprinde ceva mai mult decît simpla conformare la obiceiuri, căci apar și inovații originale. Acestea sînt adesea influențate de noi modele de comportare sugerate de alte arte, în special de pictură, de roman și de artele teatrale.

INDICE

Cuprins

Tehnoredactor: VALERIA PETROVICI
Redactor: ILEANA ȘOLDEA

Bun de tipar: 22.05.1981; Apărut: 1981
Coli de tipar: 17,500

Tiparul executat la I. P. Sibiu
Șos. Alba Iulia Nr. 40

